

JEAN-LUC STEINMETZ

FANTASTİK EDEBİYAT

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 32

DOST

FANTASTİK EDEBİYAT

JEAN-LUC STEINMETZ

Türkçesi: Hasan Fehmi NEMLİ

GERÇEK VE DÜŞSEL OLAN ARASINDAKİ SINIRIN BİR AYRIMA OLDUĞU KADAR GİZEMLİ BİR İLİNTİYE, BİR BAĞINTIYA DA İŞARET ETTİĞİ BİLİNİR. FANTASTİĞİ YAZINSAL BİR TÜR NİTELİĞİYLE OLDUĞU KADAR İZLERİ ANTİK ÇAĞLARA DEK SÜRÜLEN BİR ANLAMLANDIRMA PRATİĞİ VE GÖNDERGE DİLİ OLARAK DA İNCELEYEN BU ÇALIŞMA, HAYALETLERDEN VAMPİRLERE, CANAVARLARDAN SFENKSLERE DEK FANTASTİK BİR EVRENİN TÜM ÖZELLİKLERİNE TİTİZLİKLE EĞİLİYOR. BU YAZIN GELENEĞİNİN BELLİ BAŞLI YARATICILARINA VE KAVRAMI YAZINSAL BİR TÜR MERTEBESİNE YÜKSELTEN YAPITLARA DA ÇÖZÜMLEYİCİ BİR DİKKAT VE GÖZLEM GÜCÜYLE YAKLAŞIYOR.

Kültür Kitaplığı: 32; Edebiyat: 4



ISBN 975-298-220-4



D

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 32

D

Jean-Luc Steinmetz

Jean-Luc Steinmetz klasik edebiyat öğrenimi görmüştür ve Nantes Üniversitesi'nde Fransız Edebiyatı profesörü olarak görev yapmaktadır.

Steinmetz, Jean-Luc
Fantastik Edebiyat
ISBN 975-298-220-4 / Türkçesi: Hasan Fehmi Nemli
Nisan 2006, Ankara, 148 sayfa
Kültür Kitaplığı: 32; Edebiyat: 4

FANTASTİK EDEBİYAT

Jean-Luc Steinmetz

DOST

ISBN 975-298-220-4

La littérature fantastique
Jean-Luc Steinmetz

Birinci baskı, Nisan 2006, Ankara

Türkçesi, Hasan Fehmi Nemli

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ KISIM

I. Bölüm

ANLAM

I. – Etimoloji

1. Dil, çoğunlukla, gönderge kesinlikten uzak bir tahmin olarak belirdiği için ve bu ölçüde, okuyucunun anlamını yaklaşık olarak sezmekle birlikte tam kestiremediği sözcüklerle doludur. Bundan böyle –ve 1919'dan itibaren Freud'un söylediği gibi– günlük hayatta kullanılan 'fantastik'i kurmaca yapıtlardaki 'fantastik'ten ayırt etmek yerinde olacaktı. Ama bu iki anlam artık birbirinden ayrılabilir mi? Edebiyat, belli bir dönemden başlayarak, fantastiğin temel algılanışı üzerine silinmesi olanaksız bir damga vurmamış mıdır?

Burada hayattan veya edebiyattan örnekler vermektense, sözcüğün kendisini ve kullanımını sorgulamak daha yerinde olacaktır. Sözcük Latince bir sıfat olan *fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; *phantasein*: "görünür kılmak", "gibi görünmek", aynı zamanda da olağanüs-

tü olaylar söz konusu olduğunda "kendini göstermek", "görünmek". *Phantasia* bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen *phantasma* gibi (bu sonuncu kullanımı Aiskhylos ve Euripides'te buluruz). Sıfat *phantastikon* ("imgelemi ilgilendiren") yerini, ad olan ve "temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği" anlamına gelen *phantastiké*'ye (anıştırma: *techné*) bırakmıştır (Aristoteles). Sıfat "fantastique" Orta Çağ'da kullanılmıştır. *Godefroy* tarafından işaret edilen en eski kullanımlarından biri, "cin tutmuş" anlamını verir: "Onunla [bıçakla] büyük bir öfke ve gazap içinde, cin tutmuş gibi [fantastique], içine şeytan girmiş [demoniacle] gibi bizzat kendi elleriyle öldürdü kendini." Burada "demoniacle" sözcüğünün "fantastique" sözcüğüyle hısımlığı dikkate değerdir. Bir başka sıfat, *fantasieus*, "kaçık, aldatıcı" anlamlarına gelir. *Fantasie*, klasik Fransızca'da XIX. yüzyıla kadar imgelemi belirtmiştir; ayrıca Nerval'in ünlü bir şiirinin başlığını da böyle anlamak gerekir : "Bir hava ki onun için neler vermezdim." 1831 tarihli *Le Dictionnaire de l'Académie, fantastique* sözcüğüne "boş düşlere ve kuruntulara dayanan" anlamını verir ve ilave eder: "Ayrıca cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü anlamına da gelir." Bizi ilgilendiren kabul Littré'de (1863) ortaya çıkar. Sözlük fantastique'i "1 – yalnızca imgelemde var olan; 2 – yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan" şeklinde tanımlar ve bu ikinci ifadeyi açımlamak için şu örneği verir: "Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann'ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü." Bu tanım 1878'de *Dictionnaire de l'Académie*'de ve daha sonra da *Trésor de la*

langue française'de (c. VIII, 1980) yer alacaktır. Sözcüğün, bu dönemin (XIX. yüzyılın ilk yarısı) sonuna doğrudur ki belirli bir edebi ifade kategorisine, yani bir türe (her ne kadar henüz hiçbir tür kuramı fantastiği içermiyorsa da) ad olarak verilmiş olduğu söylenebilir.

Tüm bu sözlükbilimsel malzeme karmaşık bir olguyu dile getirmektedir. Bu, öyle görünüyor ki, her şeyden önce imgelemle ilgili, daha doğrusu bu yetinin fazlaca bulunmasıyla ilgili bir varoluş tarzını belirtiyor. Fantastik, mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal, yanılsama, hatta delilikten sayılabilir. Sözcüğün kökenbilimi dikkati görsel bir olguya, optik bir yanılsamaya çekiyor. Fantastikte *bir şey* ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çığırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir.

Sözlükler ayrıca tür olarak fantastiği Hoffmann'a bağlamakta hemfikirdirler; bu, Hoffmann'ın ilk yapıtı olan *Fantasiestücke in Callots Manier*'in (Callot Tarzı Düş Ürünü Parçalar) (1815) Fransızca'ya –yaklaşık olarak– *Fantastik Öyküler* adıyla çevrilmiş olmasından açıkça bellidir. J. J. Ampère çevirisini tamamlamadan önce bu ifadeyi *Le Globe*'da açıklamıştı (2 Ağustos 1828) ve W. Scott kendi kullandığı "merveilleux historique'in – tarihsel bir bağlam içerisine yerleştirilmiş doğaüstü"nün doğruluğunu savunmak için öfkesini, "düş gücünün kaprislere, en tuhaf ve en gülünç sahnelerin her türlü birleşimine teslim olduğu Fantastik adı verilebilecek yazım türünden" çıkarıyordu (*Revue de Paris*, 12 Nisan 1829).

Sözcüğe ilişkin araştırma çifte sonuç vermiştir. Bir taraftan, hayat belirli ölçüde fantastiğe yer verir – bu, Freud'un "tekinsizlik" diye adlandıracağı şeydir. Öte taraftan, onu uyarmak isteyen bu duygudan esinlenen bir edebi yaratı tipi oluşmuştur. Bununla birlikte, madem ki öncelikle edebiyattan söz ediyoruz, yazarın (kendisi ne derse desin) bir deneyimini mi yazdığını, yoksa onu kurguladığını mı bilmemiz çoğunlukla imkânsızdır. Yaratılan etkiyi saptamamız gerekir.

2. Son olarak, İslam ya da Japon İmparatorluğu gibi başka uygarlıkların bu sözcüğü çok sonraları, o da salt Batı'da bulunan bir gerçekliği yazmak için kullandığını anımsatalım. "Fantastik öyküler"i *hikayat hurafiyya* (*hurafiyya*, küçümseyici anlamda "efsane" veya "batıl inanç" demek olan '*hurafa*'dan gelir) ifadesi ile çeviren İslam, Binbir Gece Masalları'nı dolduran ve bizim ileride üzerinde enine boyuna duracağımız sihirli (*Ajib*) kavramına daha düşkündür. Japonya, Meici döneminin (1868-1910) sonundan beri '*fantasy*'yi ve Batı dillerindeki eşdeğerlerini çevirmek için *genso* sözcüğünü kullanıyor. Bu ideogram, *gen* (hayalet) ve *so* (bir metnin içeriği) şeklinde parçalarına ayrılır. Bu durumda *genso* aşağı yukarı "hayalet öyküsü" anlamına gelmiş oluyor. Uzakdoğu geleneği, İslam geleneğinin aksine, bu nitelikte çok sayıda öykü içermektedir. Bu öyküleri XIII. yüzyıl Çin'inde buluruz (*zi gaî*). Bunlar giderek çoğalacak ve XVIII. yüzyıldan başlayarak Japonlar onları kendi dillerine aktarıp onlara çok orijinal bir renk vermeyi bileceklerdir. Akinari'nin o hayranlık uyandıran *Ay ve Yağmur Öyküleri* (1768) bu döneme aittir.

II. – Sınırlar: Doğaüstü, peri öyküleri, bilimkurgu

Geleneksel olarak, P.-G. Castex, R. Caillois, L. Vax ve daha başkaları fantastiği doğaüstünden ve bilimkurgudan ayırt etmeye özen gösterdiler. Bunlar, biri önce, diğeri daha sonra gelen iki ayrı edebiyat alanı olmakla birlikte, fantastiğin fırsat düştükçe doğaüstünün bazı unsurlarını yeniden kullanıma sokmadığı ya da bilimkurgunun gerektiğinde fantastikten yararlanmadığı anlamına gelmez.

1. Fantastiğin olgunluğa ulaştığı tarih (XVIII. yüzyıl) düşünülecek olursa, olağanüstü olayların anlatımında belirli bir yazım tarzının onu öncelemiş olduğu kesindir. Bu, her şeyden önce destan türüne ait gibi görünüyor. Destanlar, gerçekte, *mirabilia* denen hayret verici olaylar, tanrıların yeryüzünde görünmesi, coğrafi tuhaflıklar, anormal varlıklar gibi şeylerle doludur. Şu ölümlü dünyada bunlar Tanrısallığa karşılık geliyordu. Anlayamadığımız bütün bu şeyler kendiliğinden evrenin mitolojik yapısına gönderme yapıyordu. Çeşitli pagan Tanrılar, en sonunda, bütün muammaları çözmekteydiler. Böyle bir düşünce çerçevesinde, tuhaflıkların kendisi kozmosun düzenine ait oluyordu. Hıristiyan esinli destan türü ("Fransa destanları" ama aynı zamanda da "Brötanya destanları") kendi paylarına bu '*mirabilia*'yı yeni bir çerçeveye oturtmaya çalışacaktır; bu defa mucizeler Tanrı'ya ve azizlere bağlı olacak – kötülüğün yoldan çıkarması ise şeytanın (Hasım) ve onun sonsuz kalabalık iblis ordusunun üstüne yıkılacaktı. Üzerinde anlaşmaya

varılmış figürler: canavarlar, büyücüler barok destanlarda, *Orlando Furioso*'da (*Çılgın Orlando*), *Kurtarılmış Kudüs*'te yerlerini alırlar. *Art poétique* (Poetik Sanat) (1674) adlı yapıtında, Boileau, antik alegorlerin kullanılmaya devam edilmesini diler. Bu sorunlar Eskiler'le Modernler'in arasındaki kavganın (1687-1700) tam ortasında bulunmaya devam edecektir. Daha sonraları, Chateaubriand, *Génie du christianisme* (Hıristiyanlığın Dehası) (1802) adlı yapıtında Hıristiyan doğaüstünün bir geleceği olduğuna inanmaktaki ısrarını sürdürür, ama *Martyrs* (Şehitler) destanı ortaya hiçbir kanıt koymaz. Ayrıksı biri olan Lautréamont Kontu, *Maldoror'un Şarkıları*'nda (1869) bunun gerçek bir parodisini sunmaya kalkışanların sonuncularından biri olacaktır. İnsan soyuna düşman, kötü niyetli bir tanrının varlığı, doğaüstünü, edebiyatı yıkmaya kararlı bir üsluptan daha az işin içine katan kötü bir ışıkla aydınlatılmış sayfaların acayipliğini haklı kılar.

2. XIX. yüzyılın son tezahürlerini, sözlü ve sonra da yazılı hikâyeleri ağırlayacağı destan türünden çok farklı olarak, düşsel dünyanın değişik biçimleri de gelişmişti: Antikitenin *Fables milésiennes*'i (Miletos Öyküleri), Ortaçağ İslam'ının *Binbir Gece Masalları* ve daha yakın zamanlardan çok bilinen Perrault'nun *Contes de ma Mère L'Oye*'sı (Kaz Anam'ın Öyküleri) (1697). Burada, eski uzlaşımlara dayanan belirli bir olağanüstü hüküm sürer. Fanilere *çok doğal bir şekilde* periler, büyücüler, dev yılanlar, kötü cinler karışmış bulunur. Dönüşüm kuraldandır – prenslerin çoban kızlarla evlendiği, şövalyelerin ejderhaları alt ettiği ya da Parmak

Çocuk'un Dev'in elinden dar kurtulduğu mutlu son. Periler âlemi, XVIII. yüzyılı büyülemeye devam etmektedir hâlâ, *Cabinet des fées*'nin (Peri masalları seçkisi)[1] şaşırtıcı başarısının kanıtladığı gibi, bazı fantastik yaratılar bu figürlerden yararlanacaktır.

Olağanüstü ve peri masalları bilgiyi isteyerek ikircim içerisinde bırakıyorsa, bunun nedeni, görünüşte anlaşılmaz olayların, *a priori*, tanrıların, büyücülerin folklorik veya alegorik uzlaşılara yanıt veren işleri olarak anlaşılmasıdır; buna karşılık, fantastik böyle bir okuma sözleşmesine tabi değildir. Fantastik olağandışılığı kuşatmaya, onu betimlemeye ve gerektiğinde sebebini araştırmaya çalışır, çünkü açıkça belirtmeksizin savunucusu olmak istediği mantık için bunu bir skandal sayar.

3. Türün yazgısı (ki yapıtımızın ikinci kısmında yeniden ele alınacaktır) belirli bir dönemden başlayarak "olağanüstü yolculuklar"ı ortaya çıkardı (E. Poe, J. Verne); bunlar da "bilimsel olağanüstü"yü coşturmak için evrimleşecektir. Bilimkurgu J.-H. Rosny'nin kitaplarıyla (Les Xipéhuz, 1887) ve Wells'in kitaplarıyla (Zaman Makinesi, 1895) doğdu. Bu kitaplar daha o zamandan başlayarak, hayret uyandırmadıklarından değil, başka evrenlerden, dünya dışı yaşam biçimlerinden söz ediyor olmaları yüzünden kanonik 'fantastik'e dahil edilmekten yakayı sıyırdılar. Gitgide daha

1) Devrim arefesinde, 1785 ile 1789 arasında, Amsterdam'da kırk bir cilt olarak yayımlanan *Cabinet des fées*, geçmiş yüzyılın peri masallarını bir araya toplamayı amaçlıyordu, bu edebi anıt Chevalier Charles-Joseph de Mayer'in (1751-1825) derleme çalışmalarının meyvesiydi. (ç.n.)

karmaşık bir hal alan teknolojik buluşlar alışılmış algının sınırlarının aşılmasını mümkün kıldı ve okuyucunun gözleri önünde henüz bilinmeyen engin bir zaman-uzam bütünlüğünün serilmesinde hiçbir tuhaf yan kalmadı. Fantastikle bilimkurgu "başka" bir gerçekliği betimlerlerse, tutacakları yollar birbirinden tamamen farklı olur. Jean Gattegno'nun, "yüzü daha çok geçmişe dönük olan fantastik'in özellikle –ve çoğu zaman korkuyla– merakını çekmekten çok kaygılanmasına yol açan tuhaflık alametleri gördüğü yerlerde, bilimkurgunun bizi geleceğin gizemlerini aralamaya isteklendiren" bir iyimserlikten doğduğunun altını çizmesi pek de nedensiz değildir.

Bilimkurguya kıyasla fantastik daha az genelleştirici, gizemle daha senli benli görünmektedir ve bir izlekler örüntüsüne indirgenebilirse, yine de, olağanüstü garip olayları, yeni fizik yasalarıyla, yeni teknik şemalarla onları nasıl açıklayacağını bilmeyen, araya girmiş üçüncü kişilere anlattırmak eğilimindedir. Çoğu kez yinelenmesi mümkün olmayan kesin bir istisna gösterir. Bir örneğe göre ürettiği öykülerin, elbette, kimi kez ortak bir temeli olabilir, ama gereksiz yinelemelere karşın, bilinenin olduğu kadar anlaşılabilirin de dışında durumlara ilişkin bir anlatıdır söz konusu olan. Fantastik, her insanın yüreğinde yatan dehşet ve kaygıları işler. Olağandışılıkla sadece nadiren yakınlık kurar. İnsanın kanını donduran veya yakıcı nitelikte öngörülemeyen oluşumları sunar. Meseleyi bağlamak için bulduğu son söz sadece geçici bir çözümdür.

Giriş niteliğindeki bu düşüncelerle bir kavramın çerçevesini çizmeyi denedik. Bir alanın sınırlarını belirleyip, bu

sınırları dikkatle inceledik. Bununla birlikte, pekâlâ fark edilmiş olmalıdır ki, bunlar devingendir ve güvenilir tek kerteriz noktası sözcüğün kendisinin ortaya çıkmasından ibarettir (ki fantastik yazarları, ayrıca, sanki yapıtlarının üzerine yapıtın içeriği hakkında inan verecek bir etiket koymak istiyorlarmışçasına şaşılacak denli bol bol kullanırlar bu sözcüğü). Terimin doğup kapsamının genişlemesi, elbette, daha önceleri yalnızca olağanüstünün var olduğu anlamına gelmez ve bundan böyle bilimkurgunun kendini kabul ettireceği de ileri sürülemez. "Fantastik duygusu"nun onu saptayan ve çok çeşitli izlenimlerle pekâlâ birlikte bulunabilecek sözcüğün kendisinden önce var olduğunu düşünmek tamamen mantıklıdır. Edebi kategorilerin berisinde, bizimki gibi bir çalışmanın, her şeyden önce, Freud'un sözünü ettiği, ayrı ayrı her birimize dokunan "tekinsizlik" konusunu –buyurgan şiddetini ve aydınlatıcı değerini hissettirmek için kurgunun kalıbında şekillendirilmeye ihtiyaç duymayan "deruni kuvveti"– incelemesi gerektiği düşünülmelidir.

III. – Kuramlar

1. Kimi zaman yüzeysel (J. Reitenger'in 1908'de yayımlanan kitabı), kimi zaman karmaşık yapıtların (H. Matthey, *Fransız edebiyatında 1800'den bu yana olağanüstü üzerine deneme*, 1915) öncelediği Pierre-Georges Castex'in kitabı *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (*Nodier'den Maupassant'a Fransa'da Fantastik Öykü*) ilk yak-

laşım için vazgeçilmezliğini sürdürüyor. Kitap esas olarak bu eğilimi temsil eden yazarların önde gelenleri üzerine bir irdeleme geliştiriyor, ama başlangıç sayfalarında, o zamandan bu yana sıklıkla kullanılan ve bizim kendi analizimizi sorgulamaya devam edecek olan çok sayıda unsuru çağrıştıran bir tanım yer alıyor.

"Zihnin yerinden yurdundan uzaklaşmasını ifade eden mitolojik anlatıların veya peri masallarının geleneksel uydurmacılığından" farklı olarak, fantastik, "gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dahil edilmesiyle" nitelendirilir. "Karabasan ve sayıklama hallerinde önüne endişe ve korkularından doğan imgeleri koyan bilincin marazi durumları"na bağlanır. Aynı zamanda düşünce tarihine de ilgi gösteren P.-G. Castex türün ortaya çıkışının patognomoni, mesmerizm, frenoloji, manyetizma gibi yeni bilme pratiklerinin geliştiği, geçerliliği kalmadığına hükmedilen bir dinin yerini alan okült mezheplerin mantar gibi çoğaldığı, filozofların çoğunlukla bilim sosuna bulanmış bir "irrasyonel Rönesans"a galebe çaldığı bir dönem olan 1770'ler civarına denk geldiğini gözlemler. Sosyoloji terimleriyle ifade edilecek olursa, fantastik, Castex'e karmaşık ve kimi kez ürkütücü bir politik durumdan kaynaklanan bir iç sıkıntısının dile getirilmesi gibi görünmekteydi. Sade, Kara Roman'ın devrimlerin meyvesi olduğunu ileri sürüyordu. Aynı şekilde, fantastiğin bütün bir kuşak tarafından hissedilen endişe iklimiyle örtüştüğünü söylemek savunulabilir bir şey olacaktı. En sağlam değerlerin, Tanrı ve Kral'ın yerle bir olduğu bir dünyanın mirasçıları olan Romantikler de gerçekdışının edimlerini sarsan gerçekliğe karşı çıkacaklardı. Antisosyal ve içedönük fantastik im-

gelem, "dünyanın bugünkü haliyle, iyi niyetli insanların çabaları sayesinde bir gün alacağı halle ilgilenmenin az çok bilinçli olarak reddedilmesinden" doğar.

Aynı yazarın çok yakın zamanlardaki bir müdahalesi, şimdiden eskimiş bu açıklamaları tamamladı. Yazar bu defa daha dinamik bir tanım önermektedir: "Fantastik, günlük gerçekliğin yapısında bir kırılma, bir yırtılma yarattı." Bu, onun gerçeksi bir estetikle olan bağını göstermektedir. Sahiden de, sadece *gerçekçi bir alanın* oluşturulması, kabul edilebilir normları ihlal eden bir tecavüze izin verir. Daha önceki sezgilerine sadık kalan Castex, fantastik düğümün, "başına gerçekdışı bir olay gelen, şoka uğrayan ve zihnin karşı çıkışlarına rağmen bir olgunun gerçekliğini hisseden veya hissettiğine inanan birinin" düğümü olduğunu ilave eder. Böylece, yine patolojik yan üzerinde ısrar eder ve çağın irrasyonalitesine daha az sarılır.

Fantastik serüven, bu durumda, bir yazarın varlığına sahiden bağlı olan veya yazar tarafından kurgulanmış ve yarattığı karakterlerden biri tarafından desteklenmiş bir iç gezinti olarak kabul edilmektedir.

2. Her şeyi merak eden ve her alanda geniş bir bilgiye sahip, olağandışılıkların ayarttığı biri olan ve Borges'i Fransa'da tanıtan Roger Caillois, bizim burada ele aldığımız edebiyatla çok yakından ilgilendi. 1958'de bugüne kadar ününden bir şey kaybetmeyen, önsözü "peri masalından bilimkurguya" olan bir antoloji yayımladı. Bu başlık akla fantastik kuramcılarının hiçbir zaman ötesine geçmemeyi tercih ettikleri sınır taşlarını getiriyor. Caillois'ya göre, eğer "periler

âlemi ve gerçek dünya çarpışmadan, çatışmadan birbirinin içine girebiliyorsa," buna karşılık fantastikte de "doğaüstü evrensel uyumda bir kırılma olarak görünür." Böylece, gerçekliğe duyulan gereksinme, olağandışının saldırısını kıracak olan homojen bir gerçeklik bakış açısından yeniden ileri sürülmüş bulunuyor. Tarihsel perspektife uygun bir düşünüş yöntemini izleyerek, Caillois, "fantastiğin her yerde kesin bir nedenselliğe boyun eğmiş mucizesiz bir dünya imgesinden önce geldiğini" düşünür. Bu demektir ki, ne Antikitede ne de Orta Çağ'da fantastiğin örnekleri ortaya çıkabilirdi ve bilimin kesin yasaları olan belirli bir aşamaya ulaşması fantastiğin doğuşu bakımından önem taşır. Caillois'nın, fantastik edebiyatın salt kurmaca alanında yer aldığı ve her şeyden önce korku ile oynanan bir *oyun* olduğu yolundaki düşüncelerinin altını Castex'in yeterince çizmemiş olması oldukça dikkat çekicidir. Elbette, bu son önermeye yazarın gizli kişiliğinin temsilcisi olan iç fantastik adına karşı çıkılabilirdi. En azından, tüm yazının bu düzeyde olduğunu varsayan estetik bakımdan dikkat çekmeyi hak ediyordu. Ama korkuyla '*oyun*'un, fantastiğin elbette bir bedeli vardır. Ona inanmamız önemlidir, en azından okuma boyunca onu zarif bir hokkabazlığa indirgemek zorunda kalırız.

Caillois aynı şekilde bilimkurguyu da tanımlaya çalıştı; ona göre, artık doğaüstünün sınamasından geçirilen bir bireyin dönüşümü değil, uzamın, zamanın, bazen de her ikisinin birden tam olarak değişimi söz konusudur. Caillois bilimkurgunun ilerlemeci bir ideolojiyle yoğrulmuş ahlakçı içeriğinin altını çizer, oysa fantastiğin Nodier'nin tekrarlamayı sevdiği "hakikat yararsızdır"dan başka söyleyecek lafı yoktur.

3. Bize daha yakın olan ve her zaman bir referans olarak gösterilen Tzvetan Todorov'un kitabı, *Fantastik Edebiyata Giriş* (1970) çok özel bir koşulda, Rus biçimcilerinin Fransa'da keşfedildiği koşullarda yayımlandı. Kitap kendi alanında hâlâ belirgin bir yer işgal etmeye devam ediyor. Bu kitap çoktan eskimiş bir soruna görünüşte yeni terimlerle yaklaşmayı sağlamaktadır. Artık ne tarihsel ne de psikolojik yaklaşım söz konusudur. Yazar damdan düşer gibi türler kuramının kısa bir açımlamasını yapar. Öteden beri sık sık ileri sürülmüş kategoriler yeniden sayılıp dökülür: alışılmadık, olağandışı ve bilimkurgu. Seçilen örnekler her zaman inandırıcı değildir. Ara sıra anlaşılması güç değerlendirmelere yer verilir. Bununla birlikte – ki bu yönteme itibar kazandıracak şeydir–, fantastik, algılanma tarzıyla tanımlanır. Şu halde, kesinlikle doğaüstü nitelikte olayların bulunmasına, okuyucunun veya şahısların onları algılama tarzlarından daha az bağlı olacaktır. Todorov, haklı olarak, yaratılan etki terimleriyle akıl yürütüyor (elbette, onsuz hiçbir kuramın mümkün olamayacağı –bu anlaşılacaktır– kuralcı bir alıcı imgesi ortaya koyuyor):

> "Açıklanamaz bir olay meydana gelir; gerekirci (determinist) zihnine itaat etmek için okuyucu iki çözümden birini seçmek zorunda kalır; ya bu olayı bildik nedenlere bağlamak [...] ya da doğaüstünün varlığını kabul etmek, ki bu durumda dünya tasavvurunu oluşturan bütünde değişikliğe gitmek zorunda kalır. Fantastik bu kararsızlık süresi boyunca devam eder; okuyucu bu çözümlerden birini seçtiğinde ya tekinsizin ya da olağanüstünün alanına girmiş olur."

Henry James'in uzun öykülerinden birinin[2] önsözünden alınan bu açıklama, 1970 basımının *Giriş*'inde yer alan düşünceleri de gayet güzel özetlemektedir. Buradaki açıklama Todorov'un başka yerde "kararsızlık" diye adlandırdığı kavramı vurgulamaktadır. Okuma, nedensellik bağı kurmaya çalışan bir operasyona dönüşür ve bu türden bazı metinler (bunların sayısı pek azımsanacak gibi değildir) açıklanamaz olsa da, gerçekten biliriz ki, çoğunluğu, içerdiği anlık olağandışılıkları en sonunda açıklayabilecek bir dünya vizyonuna dayanmaktadır. Todorov'un gerçekte belli bir tipte psişik tepkiye dayanan tanımı haksız olarak fantastiği çok kısa süre devam eden bir kararsızlıkla sınırlandırır, oysa ki, bu tür yapıtlar uzun bir hazırlığa, okuyucunun kıvama getirilmesine ve (İngiliz kuramcı Penzoldt'un terimiyle söyleyecek olursak) yoğunluğu giderek artan bir *havanın* sürdürülmesine dayanır. Bu böyleyse, salt pürizm hatırına, şiddetli (ve kısa) bir tepki ile üzerinde enikonu düşünülmüş ve uzun uzadıya geliştirilmiş bir yazı arasında ayrım mı yapmak gerekecek?

Todorov'un düşüncesi, daha az tartışma götürür nitelikte görünen birçok noktayı ele almak zorunda bırakır kendisini. Fantastik ne "şiirsel" ne de "alegorik" olan bir *okuma tarzı* demek oluyordu. Böylece, edebi türleri oluşturan farklı gerçeklik tipleri sorgulanmış bulunuyor. Şiir, bir oyun yeri olarak görüldüğü ölçüde, gerçekliğin etkisinin, dolayısıyla da doğaüstünün araya sokulmasının estetik başarıdan ve 'gösteren'in işlenmesinden daha önemli olduğu bir evren

2) H. James, *Hayalet Öyküleri*, Aubier-Flammarion, 1970.

önermesinde bulunur. Payına "başka" bir dünya vizyonu düştüğünden, fantastiğin en aşikâr şartlarından birinin ortaya çıktığı bu kırılma, kopma durumunu[3] sergilemez artık. Todorov'un alegorik olarak adlandırdığı, soyut masal varlıklarını temsiliyle Korku, Aşk, Zaman vb. ile ilgili başka bir söylem biçimi için de aynı durum geçerlidir. Alegorik yapıt, ne kadar tuhaf görünse de, (epik yazarlarca bilgece biçimlendirilen) bir kod ile yazılan "mamul maddeler" için tam bir mühimmat deposudur. Daha da şaşırtıcı olanı, fantastik, ahlaki anlamı olan bu tip imgelere dayanamaz, ayrıca mesel değeri taşıyamaz, etik bir öğreti içeremez ve pedagojik bir sonuç yaratamaz. Todorov, çok yerinde olarak, *sözcüğün gerçek anlamına bağlı* bir okuma üzerinde ısrar eder. Söylenenlere geçici bir süre için inanmamız, içeriğini zayıflatacak herhangi bir sembolden kuşkulanmamamız gerekir. Metnin *a priori* açıklanamaz niteliği aydınlatıcı bir yönelişe pek uygun değildir.

Bir türü, anlamı bu kadar belirsiz bir işlevle tanımlamak olacak şey değil. Kurama başvurmanın yetmediği ve doğaüstü kestirilmek istendiğinde geriye "parçalanamaz bir gece çekirdeği" (Breton) kaldığı görülüyor – bu, Todorov'un "bireysel", "saf ve adlandırılamaz fark" diye adlandırdığı şeydir. Hem birkaç bilimsel desteğin (anlatıbilim, anlayış inceleme-

3) Bununla birlikte, romantik kurallar bağlamında, balad türü, doğaüstü tarihsel anlatıların lehinde bir durum yarattı. Goethe'nin *Kızılağaçların Kralı*'nı ve *Korinthoslu Nişanlı Kız*'ını, Bürger'in *Lénore*'unu, V. Hugo'nun *Rahibenin Destanı*'nı, Byron'ın bazı metinlerini ve özellikle de Coleridge'in *İhtiyar Denizcinin Türküsü*'nü anımsayalım.

si ve algı estetiği) yardımını istemek, hem de öznelliğin önemini boşlamamakyerinde olacaktır. Burada, onaşmanın tekilliği bastırmadığı bir yorumlama problemiyle karşılaşıyoruz.

4. Tarihsel, psikolojik veya biçimsel incelemelerden bağımsız olarak, fantastik üzerine tüm düşünmenin psikanalitik çerçevede gelişmesi dikkat çekicidir. Freud'un makalesi "Tekinsizlik" (Das Unheimliche) (1919) uzun bir psikolojik çözümlemeyle açılır ve sonra örnek olarak Hoffmann'ın bir öyküsünü, *Der Sandmann*'ı (Kum Adam) ele alır.

Üniversite öğrencisi Nathanaël, uyumak üzere olduğu anlara ilişkin çocukluk anılarından birini anımsar. Annesi o zaman ona kum adamı anlatırdı ve yaşlı bir hizmetkâr da kum adamın uyumak istemeyen çocukların gözlerini yesinler diye alıp yavrularına götürdüğünü söylemişti. Oysa, bazı akşamlar Nathanaël –dediğine göre– bir ziyaretçinin ayak seslerini işitir ve bunları zalim şahsın ayak sesleri olduğunu düşünürdü. Bir gün, babasının çalışma odasında gizlenmeye karar verir. O zaman, gece ziyaretçisinin o her zaman derin bir tiksinti duyduğu avukat Coppélius olduğunu görür. İki adam kendilerini simya araştırmalarına vermişlerdi; onların davranışlarından etkilenen Nathanaël orada olduğunun anlaşılmasına yol açan bir çığlık atmaktan kendini alamaz. Coppélius çocuğun gözlerini çıkarmak ister, ama babası araya girer. Daha sonra –anlatan hep Nathanaël'dir– deneyler sırasında babası ölür. O andan itibaren Coppélius ziyaretlerine son verir. Öykünün devamında öğrenciyi üniversitede okurken görürüz. Genç adamın bu yakınlarda bir barometre satıcısıyla, Coppola adında biriyle bir işi olmuştur, bu ada-

mın şahsında Coppélius'u tanıdığını sanır. Ondan bir dürbün satın alır. Derslerine devam ettiği Dr. Spalanzani'nin evine bakan penceresinden profesörün kızı muhteşem Olympia'yı görebilmektedir; ona sevdalanır. Oysa, söz konusu olan bir robottur. Olympia'yı istemek için bir gün Spalanzani'nin evine giden Nathanaël eve tam Coppola ile profesör bir kavgaya tutuştuğu sırada varır. Tüccar robotun bedenini kavrar. Geriye sadece yere düşmüş gözler kalır ve Spalanzani onları yerden toplayarak şiddetle Nathanaël'in yüzüne fırlatır. Bir demans krizi öğrenciyi yere serer. Öykünün son bölümü onu yeniden dinginliğine kavuşmuş ve evlenmek zorunda olduğu nişanlısı Clara ile dolaşırken gösterir. Gençler kent otelinin kulesinin üst bölümüne çıkarlar. O zaman, Clara arkadaşına kırda ilerleyen gri renkli garip bir çalıyı gösterir. Coppola'nın dürbünüyle bakan Nathanaël deliye döner ve Clara'yı kuleden aşağı atmaya kalkışır. Kız tam zamanında yetişen kardeşi tarafından kurtarılır. Nathanaël'e gelince, kudurgan bir deliliğin tüm emarelerini sergilemeye devam eder. Binanın önünde toplanmış seyircilerin arasında birden Coppélius'u görür. Kulenin tepesinden avukatın ayaklarının dibine atlar, avukatsa yeniden kalabalığa karışıp gözden yiter.

Freud tarafından verilen özet *aşağı yukarı* böyle. Freud bir seçimde bulunur ve fantastik türle ilgilenen hiçbir eleştirmenin kaçınamayacağı bir *özetleme* işine girişir. Bir öyküyü özetlemek her zaman onu yorumlamaktır da. Kendini ele veren unutuşlar, bazı ayrıntıların öne çıkarılması burada açıkça okunur. Freud'un makalesinin yol açtığı değişik düzeltici okumalar da çoğalmaktan geri durmadı. Bunlar

ustaya "ne yapacağını söyler." Metinde etkili olan iğdiş edilme işlevini (gözlerle ilgili korku), babaya atfedilen farklı değerleri –hasım imgeleri simgeleyen Coppélius ve Coppola, Nathanaël'in kadınlaşmış kişiliğinin izdüşümü olan manken Olympia– açıklığa kavuşturan örnek onunkinden aşağı kalmaz. *Kum Adam*, şu halde, baba tarafından bilincine varılmaksızın çocuğa zorla benimsetilen ve oğlunun cinselliğe, yani burada Clara'ya erişmesini engellemeyi amaçlayan iğdiş edilme korkusunun (ölüm itkisine bağlı) şeytanca geri dönüşünü temsil etmekteydi.

Freud, endişeye yol açan her şeyle ilişkili olan *Unheimliche* duygusunun en temel duygularımıza, yani bilinçaltını oluşturan bireysel içe kapanıklığa gönderme yaptığını saptar: En yabancı olan da en tanıdık olan kadar değerlidir. Açıklanamazın ilgi alanına giren şeye çok esaslı bir tarzda yeniden biçim verir. Bununla birlikte, bunu onun çalışmasında irrasyonelin sınırlarını daraltma girişimi olarak görürsek kendimizi kandırmış oluruz. Çok sayıda çözümlenmemiş sorun, onun tarafından, bu sorunları psişik hayatın ve onun sırlarının içerisinde yeniden kullanıma sokan genel bir açıklamaya kavuşturulur. Bu şekilde aydınlatılmış olan fantastik daha az bir gerçeklik kazanmaz. Freud sayesinde fantastiğin (bu defa kişisel bir anının anımsanması olsa da) yaşamsal bir izlenime karşılık geldiğini daha iyi biliyoruz. Freud bir mekanizmayı açıklamayı başarmış olsa bile, bunu böyle programlamamıştır. *Unheimliche*'nin istilası evcilleştirilemez. "Tekinsizlik gerçek yaşamda doğarken, karmaşık, çocuksu, *bastırılmış duygular* harici bir izlenimden veya bir kez daha doğrulanıyor gibi görünen *üstesinden gelinmiş* ilkel kanılardan

hayat bulur." Bu "gerçek yaşam"ın çoğu kez yansıtmacı nitelikte olan kurmacada onun kullanılmasını engellemediğini görmekteyiz. Demek oluyor ki, mesele (*unheimliche* etkisinin yazar tarafından düşünülmüş olduğu) bir yaratılış ya da (yazarın az çok bilinçli bir şekilde hissetmiş olduğu bir etkiyi yeniden kaleme aldığı) başka bir bağlama yerleştirme sürecinde ortaya çıkar. Esasen Freud'un kendisi de *Kum Adam*'ı öykü kişilerinin gerçek psişik derinliğe sahip olduğu bir metin olarak yorumladıktan sonra kuşkuya düşmüş olmalı ki, düştüğü notta onu Hoffmann'ın hayatıyla açıklamayı salık verir. Düşüncesi, ayrıca, bütün fantastik yazarlarının yararlandığı bir yığın konuya takılır kalır: Öznenin çocukluğuna bağlı bireysel bir temel öğe veya ortak bir imgeler toplamı – burada, insanlığın arkaik tarihi boyunca biriktirilen batıl inançlardan oluşan (ancak daha sonraları Jung tarafından önerilecek olandan tamamen farklı) bir düşselin önemi gayet iyi anlaşılmaktadır. Freud bir de tipoloji salık verir. Freud, okuyucuyu başka bir gerçekliğe yerleştiren belirli sayıda uylaşıma dayalı peri masallarını, doğa dışı varlıkları bir dereceye kadar kabul eden metinlerden (Dante, Shakespeare) ve olağandışı olayı ortaya çıkarabilmek için "gündelik gerçeklik zemininde" kalmakla yetinen metinlerden ayırt eder. Özellikle bu son durumda, yazarın ve estetiğin önemini kabul eder ve onu *ars poetica* olarak adlandırır. *Demonolojik bir XVII. yüzyıl nevrozu* ve özellikle de fantastik bir öykü üzerine uzun bir yorum denemesi olan *Jensen'in 'Gradiva'sında Sanrılar ve Düşler* gibi birçok incelemesinde, Freud, olağandışının bilinen eserlerine kendi adına sürekli bir dikkat göstermekte olduğunu kanıtlar.

5. Psikanaliz, o zamandan bu yana *Unheimliche*'yi kurmacada olduğu kadar hayatta da gözlemlemekten geri durmadı, öyle ki, sözcük başlangıçtaki kuvvetini azaltan, aldatıcı bir yaygınlığa ulaştı. Bununla birlikte, Hélène Cixous'nun "La fiction et ses fantômes (Kurmaca ve hayaletleri)" adlı makalesi ya da Sarah Kofman'ın "Le double e(s)t le diable"ı (İkiz ve şeytan/İkiz şeytandır) gibi bazı makaleler kavrama verimli bir genişlik kazandırdı. Ayrıca, birinci dereceden tilmizlerin çalışmalarını da, Otto Rank'ın ikiz üzerine, Ernest Jones'un karabasan üzerine (akla çok sayıda geleneksel varlığı; incubu'ları, succubu'ları, vampirleri ve şeytanı getiren) çalışmalarını da unutmayalım.

Bu düşünceler arasında, Jean Bellemin-Noël'in kuramsal denemelerine özel bir yer ayırmak yerinde olur. Bellemin-Noël, tür metninin kendine özgülüğünü incelemeye ve buradan hareketle analitik düzeyi hesaplamaya çok değer verdi. Noël, "fantastiğin bir hikâye etme tarzı" olduğunu saptar, onu ayrıca "bir düş şeklinde biçimlendirilmiş" olarak da görür, bir başka deyişle –Laplanche ve Pontalis'ten alıntılayacak olursak– öznenin bulunduğu ve bir arzunun, son tahlilde bilinçdışı bir arzunun az ya da çok dolambaçlı bir tarzda gerçekleştirilmesini betimleyen bir sahne" olarak. Freud'un ortaya çıkardığı birincil veya ikincil mekanizmaların bilinmesi, bilinçaltının kendini ifade ettiği bu biçim bozmalarını, çarpıtmaları, maskelemeleri *yaşamda* ve edebiyatta görmesine olanak verir. Fantastik bağlamdaki arzuya gelince, Bellemin-Noël "yürek parçalayan konulara kıyasla hoşa giden konuların" daha az doyurucu olduğunu düşünüyordu. Ölüm itkisi burada en saldırgan biçimiyle –onu mut-

lak dinlenmeye götürecek olan– kuvvetinin zirvesine ulaşır. Edebi fantastiği, yaşama ilişkin fantastiğe göre konumlandırarak, Noël, ilk elde kendiliğindenliği reddeder: "Fantastik, *iş olup bittikten sonra* işlemeye başlar"; anlatıcının aracı varlığını hissettiren ideolojik, alıntı niteliğinde ve hatta metin ötesi farklı ara aşamaların olması bu yüzdendir. "Bilinçaltının incelenmesi, bu çalışkan 'tanık-aracı'nın varlığını kendisi için yararlı görür." Edebi incelemeye bu denli özen gösteren Bellemin-Noël, "fantastiğin, aslında, sahte bir gerçeksiliği bize en doğru, görülmedik ve işitilmedik olarak kabul ettirmek için el çabukluğu yaptığı" yolunda bizi temin eder.

Kendi payına, XVIII. yüzyıl boyunca gelişen resim oynatma aygıtlarından destek alan Max Miller, Robertson'un ayartmasıyla, fantastiğin kendisinin ortaya çıkışındaki böylesi yöntemleri değerli kılmaya vermiştir kendini. *Fantasmagorie* adlı kitabı (1982) optik alanındaki keşiflerle dünya görüşlerini birbiriyle iletişime sokan bir güzergâh icat eder. Optik, arzunun uçan kaçan nitelikte bir amaç, okuyucuyu en sonunda ortaya çıkışı-yok oluşu, bir başka deyişle ölümü hakkında sorguladığı bir tuzak tesis ettiği "yeni tarz bir imgesel alan yapılandırma olanağı" sağladı.

6. Fantastiği tartmaya sadece kuramcılar kalkışmadı. Yazarların kendileri de kaleme aldıkları anlatıların tipi üzerine kendiliğinden ve büyük bir içtenlikle düşündüler. Bunlardan en azından ikisi, kendilerini iyi ifade ettiklerinden, türün yönelimini değilse bile gelişimini etkilediler. Charles Nodier Fransa'da bu türü kararlılıkla araştıran ilk yazarlar-

dan biri oldu. *Du fantastique en littérature* (Edebiyatta fantastik üzerine) (1830) bir gelenekten hareketle bir durum saptaması yapar. Yüzyıllar boyunca imgelemin en fazla serbest bırakılmasının sonucu olan ürünleri göz önüne alır ve fantastiği batıl inanışların tanıklık ettiği *üstte duran* (yukarıda yer alan) dünyaya bağlar. İncil'den veya *Aeneis*'ten, Dante'nin *Cehennem*'inden veya Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndan bazı bölümleri anımsatır. Öte yandan, klasik çağların, Perrault'nun *Öyküler*'inin olağanüstülüğüne rağmen imgelemin atılımını frenlediğini belirtir. Nodier özellikle Alman dehasında (hele de Hoffmann'da) fantastikle neredeyse doğal bir suç ortaklığı saptar, çünkü "inançlarında esas olarak fantastik şiire uygun düşen ateşli bir imgelem, coşkun duygular, gizemli öğretiler ve idealizme evrensel bir yatkınlık bulunmaktadır". Bu sayım döküm, uygun tanımı sağlamıyorsa da, belirsizliğini hâlâ korumakta olan bir kavramın sınırlarını çizen bir anlayış dizgesi yaratmaya yatkındır. *Histoire d'Hélène Gillet* (Hélène Gillet'nin Hikâyesi) (1832) adlı yapıtında, Nodier, çok ince ayrımlar saptar, üç tip fantastik öykü bulunduğunu düşünür: "büyünün, okuyucunun ve dinleyicinin çifte inançsızlığından doğduğu" sahte fantastik (Perrault), "maddeten olanaksız olmakla birlikte herkesçe kabul edilen" bir olayı savunan gerçek fantastik ve en son olarak da "ruhu düşçül ve melankolik bir kuşku içerisinde askıda" bırakan "belirsiz" fantastik. Bu sınıflandırmada Todorov'un daha sonraları tür okuması payesini vereceği "yargı kararsızlığı"ndan söz edildiğini görmek ilginç. Ancak, Nodier'in bu "düşçü" ve "melankolik" kuşkusu, fantastiğin çoğu kez yarattığı, o bizim

alışık olduğumuz şiddetli duyguları pek de dile getiriyor gibi görünmemektedir.

7. Lovecraft, buna karşılık, "*Horror and Surnatural in Literature* (Edebiyatta dehşet ve doğaüstü)" (1945) adlı yapıtında kendisini kara romanların kalıtçısı olarak sunar. Nodier fantastiği imgelem egzersiziyle karıştırırken Lovecraft açıyı şu sözlere kadar daraltır: "Fantastiğin kökleri, çekiciliği sadece evrensel olmakla kalmayıp insanoğlu için gerekli de olan ilksel ve çok derin bir ilkeye, Korku'ya kadar uzanır." Bu duygunun öne çıkarılması, açıktır ki, her şeyden önce yazarın bizzat kendi duyarlılığını yansıtmayan bir seçimden kaynaklanır (ama Caillois başka türlü akıl yürütmeyecektir). Lovecraft yaratılan etkinin psikolojik şiddeti üzerinde ısrarla durur. Ürküyü bilen biri olarak, yazarların geniş bir panorama çizen üslubuyla da ilgilenir; açıkça kavrar ki, fantastik çağdaş yazarların unutma eğiliminde olduğu temel şart olan bir dil kalitesine bağlıdır.

II. Bölüm

İZLEKLER

Fantastikle ilgilenen kuramcıların çoğunluğu, konuya katkıda bulunan çeşitli izleklerden biri hakkındaki düşünceleriyle bakış açılarını açıklamak gerektiğini kavramıştır.

Caillois, *Antoloji*'sinin önsözünde, bu alandaki kategorilerin (izleksel) "değişkeleri sonsuz olmakla birlikte" göreceli olarak az sayıda olduğunu ileri sürer. Önem bakımından eşitsiz dokuz kategori sayar. L. Vax da bir güdüler dizisi sıralar. Caillois gibi o da sık sık izlek sıralamasını, amaçları, olayları, kişileri ve algısal tutumlara ilişkin şeyleri karıştırır. Bu sınıflandırmalardan ne birisi ne diğeri doyurucudur. Ama, yine de, Fransız dilindeki en dikkat çekici örneği J. Goimard ve R. Stragliati'nin eseri olan (Presses Pocket Yayınları) büyük bir antolojiler bütününden esinlenmişe benzemektedirler. Sınıflandırma burada da karmakarışıklığını sürdürmektedir: yaşayan ölüler, okültizm, canavarlar, hayaletler, şeytan hikâyeleri, hayalet ikizler, sapkınlıklar, karabasanlar, kötü büyüler, sanrılar. Buradan, kâh tipik kişilerle,

kâh entrikanın seyrini belirleyen uygulamalarla, eylemlerle görülecek işimiz olduğu sonucu çıkıyor açıkça.

Fantastik izleklerin dökümü en kesin şekilde modern yapıtlarda, Freud'un, Penzoldt'un ve Todorov'un yapıtlarında bulunur. Birincisinin '*unheimliche*'si (ki yukarıda açımladık) kısa bir katalog düzenler. Bu soydan gelen ve Jung'dan esinlenen İngiliz eleştirmen Penzoldt psikolojik bir saptama yapmaya kalkıştı. Bazı izlekler bütün insanlarda ortak ve kolektif bilinçdışına aitken, çoğu zaman sarsıcı nitelikte olan diğerleri kişisel deneylere bağlıydılar. Sorun kolektif olanla bireysel olanın bağlaşması sorunu olarak duruyor. İleride göreceğimiz gibi, birçok yazar fantastik güdülerin evrensel olduğunu kabul etti ve buna uygun olarak da kendi takıntılarına tanıklık eden bir dünya kurdu.

T. Todorov'un kendisi, izleksel yönteme duyduğu kesin güvensizliğe karşın, bir terimler dizininden kaçınmadı. Her ne kadar "kendisini sezgilerinin kılavuzluğuna" bıraktığını itiraf etse de, onun yöntemi yorumsal olmayıp bilimsel olma iddiasındadır. Algıya bağlı Ben izleğini, başkasıyla ilişkileri içeren Sen izleğinden ayırt eder. Madde ile ruh arasındaki sınırları araştıran birinciler, pandeterminizme, karakterlerin çoğalmasına, özne ile nesne arasındaki sınırın bozulmasına, uzam-zaman dönüşümüne ilişkin konularla ilgilenir. İkinciler temel olarak cinsellik etrafında geçer, arzunun "üstünlük durumlarını" aydınlığa kavuştururlar. Todorov'un önermeleri ilk bakışta sınıflandırma biliminin açmazından ya da tekdüzeliğinden çıkış sağlar gibi görünmektedir, ama bu önermeler, tam anlamıyla edebi olan hiçbir şeye dayanmamaktadır, zira sürekli çocuk psikolojisine (Piaget), uyuşturu-

cu madde tutkunluğuna, psikanalize ve vazgeçilmez dayanaklara göndermede bulunur. Gösterilen örneklerin bazıları tartışılmaz niteliktedir. Gautier'nin *Le Club des Haschichins* (Haşhaşiler Kulübü) fantastik bir öykü olmaktan çok (şaşırtıcı kullanımıyla) bir tanıklıktır. Nerval'in, basit bir kurmaca olarak görüldüğünde tüm anlamını yitirecek olan, delilikle ilgili olağandışı bir bakış açısı sergileyen *Aurélia*'sı için de durum aynıdır.

Bu sınıflandırma çalışmalarında, en azından, daha çok tartışma götürmez bir malzeme üzerinde, batıl inanç unsurları üzerinde ya da altüst olmuş bir dünya vizyonuna yol açan bir gelişme üzerinde durulduğu fark edilecektir. Her şey birbirine karışmış gibi görünmektedir; güdülerle uygulamalar, biçimlerle kuvvetler. Oysa, ne birinden ne de diğerinden tasarrufta bulunulabilir. Ne pahasına olursa olsun, yenilik peşinde koşmaksızın *eyleyene dayalı* (*actantielle*) bir izlek önereceğiz. Fantastik izlek kültürel veya tam anlamıyla kişisel olabilir. Başlangıçta çoğunlukla kolektif bir düşsele aittir ve bir dinamizm içerir. Anahatları onları kullanan yazarın keyfince yeniden biçimlendirilecek olan bir entrikanın tohumlarını bağrında taşır. Bunun kendi ölçeğinde bir fantastik oluşturduğu, kendi güdülerini bulduğu da olur. Bununla birlikte, her şeyden önce, fantastiğin yavaş yavaş oyalayıcı ya da temel eserlere dönüştüğü önceden saptanmış bir malzemenin varlığıyla ilgileneceğiz; buna göre söz konusu eserler okuyucuda yoğun bir heyecan uyandırmakla veya estetik ölçütlere yanıt veren biçimlerin, hatta ifade tarzlarının icadından zevk almasını sağlamakla yetinirler.

I. – Varlıklar ve biçimler

1. "Fantastik" sözcüğü bile bütün uygarlıklarda ortak bir motifin, 'hayalet'in egemenliğini anlatır. Hayaletin çeşitli cinsleri bilinmektedir: Hortlak, gulyabani, hayal, karaltı, görüntü. Bunların her biri kendine has bir eylem alanı çizer. Ne türlüsü olursa olsun, hayaletin görünmesi onu görende ve sonuçta (Wilde'ın *Canterville Ghost*'da [Canterville Hayaleti] yaptığı gibi oyunun kuralları ihlal edilmedikçe) okuyucuda şaşkınlığa yol açar. Hayalet varlık –bu bir insan olabileceği gibi, Maupassant'ın *Le Loup*'u (Kurt) gibi bir hayvan ya da Kipling'in *The Phantom Rickshaw*'u (Hayalet Çekçek) gibi bir eşya da olabilir– kendisini çevreleyen halenin sağladığı gerçekliği maddî gerçekliğin karşısına koyar. Bugün geçerli olan bir görüş, onu sadece geri dönen bir ölü olarak görme eğilimindedir. Bununla birlikte, bir 'görüntü' olarak belirdiği istisnalar da vardır: Bir varlık mevcudiyetini uzaktan belli eder (Balzac'ın Le Réquisitionnaire'i/Kura Askeri) veya mevcudiyetini sezgi yoluyla belli eder. *Hortlağın görünmesinin* sebepleri fantastik anlatının kurgulanmasında asli bir öneme sahiptir. Hayalet ya bir yabancı tarafından görülür ve bu kişi yavaş yavaş aileye ilişkin bir sırrı öğrenir ya bir yakını tarafından görülür. Bütün bu anlatıların neredeyse tamamı hafifçe değiştirilmiş bir atasözüyle özetlenebilir: "Söyle bana *sana* neyin tebelleş olduğunu, söyleyeyim sana kim olduğunu." Tebelleş olan varlığın kendini kaçınılmaz olarak *o kişiye* göstereceği doğrudur. Bir hayalet görmek, her zaman, kişinin belki de kendisine ait olan, gizlemeyi çok istediği, ancak gün ışığına çıkan saklı bir gerçekliğe bakmaktır.

2. Hayaletler puslu bir görünüş sergiler, sonunda bir görüntüye indirgenirler. Ya da söylenceler mezarından kalkan ölüye çoğu kez kaygılandırıcı bir kararlılık atfeder. Bunlar, gerçekte, bir mezara kavuşmamış olduklarından insanlar arasında boy gösterebilirler; ara bir yaşam sürdürürler ve bu yaşamı devam ettirebilmek için de her gece canlıların kanını içmeye mahkûmdurlar. Burada, o çok yaygın (ülkeden ülkeye stryge, lamie, gûl, brukolak, nosferat, vurdalak gibi isimler alan) vampir imgesi çıkıyor karşımıza. Söylen (mit) tüm sonuçlarıyla ve –deyim yerindeyse– ritüelleriyle gecikmeli de olsa ancak Bram Stoker'ın kaleminde hayat bulur. Bunun önemi açıktır; bir aşk ilişkisi içerdiği ölçüde (ve bununla Todorov'un Sen izleği diye adlandırdığı izleğe girer) aktörenin ve yasaların onaylamadığı yasak bir birlikteliğin gerçekleştiği kendine has bir erotizmle doludur. Erkek olsun, kadın olsun, vampir yaşayanlara karşı zorbaca bir tavır takınır. Ötekiyle ilişkisi şiddet yoluyla, çoğu kez de üzerinde etkide bulunduğu kişiye düş (ayartılmayı da içeren bir karabasan) gördürüyora benzeyen bir hipnoz sayesinde uygulanır. İzleksel burada narratoloji[1] ile birleşir. Bu öykü kişisi-işlevi, öykü kişisinin etrafında ilerleyen (onun görülmesi beklenir), geri dönen (yinelenen şiddet uygulamaları niteliğinin kanıtını sağlar) ve çözüme ulaştıran (aşama aşama mahvına doğru yol alınır) bir entrika biçi-

1) Narratoloji: Tzvetan Todorov tarafından *Grammaire du Décaméron*'da (1969) önerilen terim. Narratoloji anlatının kuramıdır. Sadece anlatıların ne olduğunu, anlatıların ortak yanlarını ve bir anlatıyı diğerinden ayırt eden farkları inceler, amacı öykü üretimine ve işlenmesine yön veren öyküye has sistem kurallarını tanımlamaktır. (ç.n.)

minde gelişir. Senaryonun değişkeleri bulunabilir. Genel olarak, yazar her biri görülmemiş etkilerden kaynaklanan örtük engeller karşısında pes eder. Goethe'nin öykü şiiri *Korinthoslu Nişanlı Kız*'dan (1797) yakın zamanlardaki R. Matheson'un *Ben, Efsane* adlı yapıtına kadar yapıtlar birbirini izleyip durdu. *Zaragoza'da Bulunan Elyazması*'nda bir kadın vampir boy gösterir; Gautier *Morte Amoureuse*'ünde (Ölü Âşık Kadın) Clarimond'u tanımladığında, Sheridan Le Fanu çekici Carmilla'yı başka ergenlere karşı duyduğu tutkunun peşinde izlerken veya J.-H. Rosny "genç vampir kadın"ının (1920) portresiniçizdiğindekadın vampir baştan çıkarıcılığın tüm silahları ile donatılmıştır. Byron'ın sekreteri Polidori, züppe erkek vampirin ilk versiyonunu yaratır. Yeni yetme Balzac'ın *Le Centenaire*'i (Yüz Yaşındaki Adam) zalim ve yoz bir imge sunar. Bram Stoker, yüzyılın sonuna doğru, son ve kesin haline kavuşmuş olan *Dracula*'sını yaratır. Bazı cinsel yasakların aşılmasına izin veren veya, basitçe, örneklerine modern toplumda sıkça rastladığımız, bedenlerin ve ruhun kaldırılmasının ifade edildiği temel anlamların taşıyıcısı vampir, saplantılarımızdan biri olmaktan çıkacak gibi görünmüyor.

3. Daha az kan dökücü olan 'ikiz'in de bol bol örneğine rastlanır. İkiz, insanların psişik hayatlarındaki tuhaflıkları anlama çabalarının bir parçası olarak ortaya çıkar. Gördükleri düşlerden şaşkınlığa düşen ilkeller bunu hayatta kalmalarını garanti eden bir '*alter ego*'nun –diye açıklar Freud– faaliyetine verdiler. Komedinin yararlandığı birinin tıpatıp benzerinden farklı olarak, ikiz, günümüzde oldukça kaygı

verici bir niteliğe bürünmüştür. Daha önceki koruyucu kimliğinden yüz yıllar boyunca dönüşerek kötücül ve sapkın bir nitelik kazanmıştır. Yol açtığı entrikalar kişiyi bir sınamadan geçirir. Bazen terk edilmişlik durumunda ortaya çıkar, çünkü bölünmüş benliğin bir kısmı, kaybedilen bir gölge veya yansıma olarak görülür. Bazen de cani veya adalet dağıtıcısı bir üst-benlik kimliğine bürünür; yabancılaşma derecesine egemenlik sağlayıp kişiyi ölüme atar. Aslına uygun ikiz algısı, çoğu kez fantastik yazarının anlatıcı bir kişiliği yetkili kıldığı ama sonunda kendisine anlatılmasının uygun bulunduğu özel bir deneyimi aktarır. Poe'nun *William Wilson*'unun çifte görünümü bu anlamda olağanüstüdür. Aynadaki suret bir benzerin şaşırıtcı güçlerini sergiler, bu varlık, çok geçmeden Maupassant'ın korkuyla keşfedeceği gibi, kurgulanmış hayaletin insafına kalmıştır. Alman romantizminin ikizlerinden daha az masalı andıran, günümüz yazarlarının tasarladığı --ontolojik (Dostoyevski), ezoterik (Meyrink) veya psikolojik (James) amaçlı– yapıtlar kişiliğin karanlık verilerini dile getirirler. Lanetli yanımızı sahnenin önüne yansıtırlar.

4. Hayaletler, vampirler, ikizler, çoğu fantastik anlatının esas olarak etrafında dönendiği olağandışı varlıklardır. Daha başka geleneksel unsurlar, özellikle canlanan figürler; otomatlar, androidler, mankenler bu yümsüz kişilikleri tamamlar. İnsan tarafından icat edilen bu biçimler bir büyü etkisiyle başlangıçta ona yardımcı olurlar. Bunlar, ayrıca, fantastik anlatının birçok örneğini sunduğu bir "eyleyen"e, büyücüye bağlıdırlar. Evrenin sırlarını bilen biri olarak büyücü,

insanoğlunun tüm ruhuyla inandığı bir döneme göndermede bulunur. Büyücü yaşamı cansız maddeye aktarır; çoğu kez ağır trajik sonuçlar doğuran bir hareket. Söylenceye göre, XVII. yüzyıl Prag'ında yüce rahip Löw kilden bir heykele, Golem'e geçici olarak can vermiş, onu bir hizmetkâr olarak tasarlamıştı. Söylendiğine göre, Golem isyan edip efendisinin evini ateşe verdi. Yahudi efsanelerinin bazen kötülük de yapabilen bu figürünü Arnim, Hoffmann, *Le Magicien*'de (Büyücü) (1838) A. Esquiros, Meyrink sırasıyla sahneye süreceklerdir.

Eski bir inanışa yanıt veren başka bir nesne de, bir asılmışın tohumlarından doğmuş ve definelerin bulunmasını sağladığı kabul edilen küçük varlık 'mandragor'dur. Arnim, *Isabelle d'Égypte* (Mısırlı Isabelle) adlı yapıtında ona açık olmaktan uzak bir güç atfeder. La Motte-Fouqué ona bir öykü adar; Nerval, konuyu çarpıtarak, ondan çok nadir olarak yazdığı fantastik öykülerinden birini, *La Main de gloire*'ı (Şerefin Eli) (1832) yaratır. H. H. Ewers'in başyapıtında insan ırkının anlamı açık olmayan etkisi baştan çıkaran ve ölüm getiren bir kadının etkisi olur.

André Breton, çağdaş olağanüstünü tanımlarken, mankenlerin her an için canlanacak gibi durduklarını anımsatmaktaydı. Hiç hazzetmediği Hoffmann, evrenini otomatlarla ve kuklalarla doldurdu (Prinzessin Brambilla/Prenses Brambilla, Fındıkkıran, Meister Floh/Efendi Pire, Sandmann/Kum Adam vb.). İnsan biçiminde nesneler arasında oyuncak bebek, Algernon Blackwood'un bir öyküsündeki gibi, bazen müthiş güçlere sahip olur. Fantastik dünya, bir antikacı dükkânı gibi, olağandışı güçlere sahip olduklarını-

dan kuşku duyulamayacak nesnelerle doludur: Balzac'ın kahramanı Raphaël de Valentin'in sahip olduğu "tılsımlı deri"; Borges'in uzun öyküsü *La Rencontre*'un (karşılaşma) bıçakları; W. W. Jacobs'un "maymun pençesi". Nesne, bu durumlarda, psikanalist Winnicott'un bir sözcüğüyle söyleyecek olursak, "geçici" bir değer yüklenir. Bir arzu uyandırır, denetlenemez bir çekicilik veya tiksinti esinler. Onu ele geçirmek, talep ettiği yazgıyı ona sunmaktır ve bu yazgı da bizim kendi yazgımızdır.

5. Fantastik, canavarın keşfiyle doruk noktasına ulaşır. İyi düşünülecek olursa, bu tip anlatı, betimlenemezin sınırında herhangi bir şey, daha tam olarak "bir şey" gösterecekse (kanıtlamak değil), öyle görünüyor ki, bunu ancak kurmaca doğurabilir, üretebilir. Bazı canavarlar sözünü ettiğimiz yaşayan-ölülerle karıştırılır. Daha başkaları, çoğu kez destanlarda uzlaşıldığı gibi betimlemelere konu olmuşlardır. *Tentations*[2] ressamları da Hugo ve Lautrémont da taklit edilmesi olanaksız varlıklar yaratmayı bilmişlerdir. İngiliz romantiği Mary Shelley, "hayalet ve büyü öyküleri"yle arasına sınır çektiğini ve bilimsel verilere başvurduğunu savladığı *Frankenstein ya da Modern Prometheus*'u (1818) yaratır. Tiksinçliği su götürmez Frankenstein, bundan daha az aşağılık duygusuna sahip değildir; "ben yalnızım ve herkesten nefret ediyorum" deyişinden umutsuzluğunu ve gaddarlığının sebeplerini anlarız; bu anlamda, *gerçek* canavarların, iğrenç yaratıkların ve irrasyonel varlıkların sapkın im-

2) Daha çok azizlerin ayartılmasını konu edinen resimler. (ç.n.)

gesine aykırı düşer. Oysa, bizim yeğlediklerimiz orada bulunur, çünkü onlar bizi adlandırılamayanla yüz yüze getirir. Maupassant onları daha çok görünmez bir varlık olarak algılar. Lovecraft'ın seçtiği alan bunların keşfi oldu; onun eserleri 1782'den bu yana Fuseli'nin karabasana verdiği plastik betimlemeleri fersah fersah aşan bir teratolojiye[3] başvurmaksızın kavranamaz. Daha eğitimli, estetik bakımdan daha az alışılmış kimileri gerçeküstücü öykülerde sık sık boy gösterirler – evcilleştirilemez Léonora Carrington'un veya d'André Pieyre de Mandiargues'ın kahramanları gibi. Bütün bu durumlarda, söz konusu olan betimlemenin kendisidir. Kurmaca, düşselin sınamadan geçirilmesidir. Peki, onu ne dereceye kadar temsil edebilir?

II. – Edimler

Fantastik sadece taşıyıcı figürler etrafında oluşmaz. Bir o kadar da gelişimini işaret eden çok sayıda edimle nitelenir. Castex'le Caillois *ihlallerden* söz etmiştir, ama devrimci bir söylev, erotik bir metin de aynı şekilde sınırları yıkma gereksinmesine karşılık verebilir. Fantastik metnin kendine has yöntemlerle önce kurallara uygun bir atmosfer oluşturduğunu, sonra da bunu bozmaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır. Onun serüveni mutlaka benimsenmiş evreni, toplumu, aşk ilişkilerini kepaze veya sefih bir bakış

3) Embriyoloji ve patolojinin anormal gelişimle ve doğuştan kusurlu oluşumlarla ilgilenen dalı. (ç.n.)

açısıyla söz konusu etmekten geçmez. Uzam, zaman, kimlik ilkesi gibi ortaklaşa kabul edilmiş tüm kavramları altüst ederken fantastiğin şeylerin düzenini değiştirmek gibi bir niyeti yoktur – bu daha çok ne söyleyeceğini bilemez bir tespit, hatta bizimle paylaşmak istediği bir korku, bir titremedir. Sonuç olarak çıkarılacak bir ders olmadığı gibi bir güdümlülük de söz konusu değildir. Bir ihlal (transgression) yerine, daha ziyade bir geri çekilme (régression), terimin en çözümleyici anlamıyla ruhun derinliklerine doğru, arkaik korku ve heyecanların kaybolduğu bir iniştir.

Başta gelen edim tipleri ortaya çıkma, ele geçme/geçirilme, yok etme/edilme, başkalaşımdır.

Ortaya çıkma, hayalet öykülerinde yer almasından daha doğal bir şey olmasa da, bununla sınırlı kalmaz. Anlatı tümcesinin bir parçası olarak, hayalet öyküsü dışındaki durumlarda, bir ad değil şaşırtıcı olayın kendini gösterdiği eylemdir.[4] Kahramanı yakalar, deneyimini sözle anlatılamaz olana açar; anlatıda altüst olma anını başlatır, olağandışı nesne veya varlığın görünüvermesini sağlar.

Ele geçme/geçirilme konusu fantastik âlemde sıklıkla ele alınan bir konudur, özneyi ele geçirir. Bunun en iyi örneklerinden birini genç bir kadının, Rechele'in, Yiddiş söylencelerindeki bir tür yaşayan-ölü olan '*dybbouk*'a av olduğu I. B. Singer'in *La Corne du bélier*'sinde (Koçun Boynuzu) (1935) görürüz. Ele geçme/geçirilme olguları çoğu kez bir bireyi gerektirir; erkek veya kadın büyücü, obi, manyetizma-

4) Apparition sözcüğü hem bir ad olarak hayalet anlamına gelir, hem de ortaya çıkma, göze görünme anlamına gelir. (ç.n.)

cı. Şeytan da gücü elverdiğince burada boy gösterir – ve tüm Faust'lar aklımıza gelir, Mac Orlan'ınkiler (*Marguerite de la nuite*, Gecenin Marguerita'sı), Bulgakov'unkiler (*Usta ile Marguerita*) vb.[5] Todorov'un basitçe arzu diye adlandırılabileceğini söylediği Şeytan, bireyi "sözleşme altına" sokar. Romantik öyküde şeytana ancak ironi ile başvurulur, öyle ki, çoktandır basmakalıp bir iş olarak görülür olmuştu. Çok tanınıyor da olsa Collin de Plancy'nin ünlü *Dictionnaire infernal*'ine (Cehennem sözlüğü) (1818) artık inanılmıyordu ve dünyasallaşan Şeytan mizahi bir niteliğe bürünüyordu. Ele geçme/geçirilme düşüncesi akıl hastalığı alanında yapılan keşiflere koşut olarak evrim geçirecektir. Charcot'nun histerikleri şeytanın boyunduruğu altına girmiş kadınların pabucunu dama atarlar. Manyetizma, ipnotizma ya hastaların sağaltılmasına ya da bilincin zorla ele geçirilmesine olanak sağlar. Büyücülerin yerini paranoyak ve bozguncu bir fantastiği elinde tutan (kurmacada) tuhaf doktorların aldığı görülür.

Savaş ya da bilimkurgu romanlarında mutlaka bulunan yok etme/edilme, bazı varlıkların kendilerini körlemesine yok etme uğraşına verdikleri fantastik ortamda daha keskin bir değer kazanır, zira kahramanı yok etmeye çalışan hasım güçleri ifade eder. Metin derinleşmesini –labirentler düğümü onu boğmadıkça– ve başdöndürücü niteliğini bu ölümcül etkinlikten alır. Yok etme/edilme, ölülerle yaşayanları birbi-

5) Bkz. M. Milner. *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* (Cazotte'dan Baudelaire'e Fransız Edebiyatında Şeytan), J. Corti, 1960, 2 cilt.

rine yaklaştıran uğursuz aşklardaki gibi aldatıcı da olabilir. Gerektiğinde felaket kılığına bürünür: Poe'nun *Usherlar'ın Çöküşü*, Jean Ray'in *Malpertius*'u. Ölümün silahları keskinliklerini, öngörülmeyen yollarla, burada sergiler.

Ama fantastik ortamda en etkin dinamik izlek, öyle görünüyor ki, gerçeklikten gerçeküstüne geçişi sağlayan ve mucizeye izin veren başkalaşımdır. Bununla birlikte, gerçek bir nedensel "doğaüstü" koleksiyonu olan Ovidius'un antik *Başkalaşımlar*'ını anlamsızın kavranamaz bir tarzda ortaya çıktığı ve metnin sonunda bir haşere gibi dışarı süpürüldüğü Kafka'nın aynı adı taşıyan eserinden ayırt eden nitelikleri çok iyi hesaplamak gerekir. Fantastik, bundan başka, dönüşümün sonuçlarıyla, gerçeklik düzeninin sarsıldığı zaman dilimi olan değişim anının kendisinden daha az ilgilenir. Kapılardan, eleklerden, eşiklerden atlatır. Mantığı ve ikircimliliklerini sorgular. Bir anlam kaydırma vesilesidir ve bozan, ayrılıp giden, düzenini altüst eden, doğasını değiştiren (défait, délogé, dérangé, dénaturé) *dé* öneki üzerinde oynar. Bir şey net algıyı değiştirir. Sanrı egemen olur, yanılsama ya da gerçeküstü utku kazanır.

III. – Neden bildiren ilkeler

Fantastik, akla bağlı olduğu ölçüde (tam da aklı yeniden ve büyük bir ustalıkla işin içine kattığı için) betimlediği olguya sık sık açıklama getirir veya salık verir ki bu da kendini olağandışına fazlasıyla kaptırmış okuyucuyu düş kırıklığına uğratır. Çoğu zaman, yazar tarafından yaratılan yüksek

gerilimi düşürmemek için son sayfalara kadar araya girmez. Potocki, *Zaragoza'da Bulunan Elyazması*'nın çeşitli bölümlerinde bir mizansene gönderme yapar. Gerçekten, ileri sürülen nedenler ne nitelikte olursa olsun, metni son saat mantığının kontrolünde tutmaya çalışan herkesin bununla bir anlatı üslubu olarak fantastiğin ortaya çıktığı bilgi alanını dile getirdiğini söylemek gerekir. Bu istisna edebiyatı, bize ilettikleri anormallikleri geçici olarak yumuşatan bir "uygulamalar" bütününe daha az tabi değildir. Düşçülük, büyü, okültizm, toksikoloji, mental patoloji, Eskiler'in ve klasik dönem insanlarının çok gizli kutsal iradelere atfettiği kadar (akılcılık çağında) sapkınlıklara ve mucizelere meşruiyet kazandıran gizli nedeni oluşturan çeşitli nitelikte alanlar. *Metindeki-söz-konusu-özne*, son çare olarak, buraya başvurur ve yazar onu okuyan kişinin eleştirel zihnini kararsızlık içinde bırakmaya karar vermedikçe çoğu kez burada bir doğrulanma bulur.

Fantastiğin kuralsız dünyası hemen hemen her zaman açıklama olanağı veren *örtük* bir yapı üzerinde kurulur. Fantastik, başlangıçta, daha çok düşlerle, özellikle de kaygının egemen olduğu düşlerle ilişkili görülüyordu (Nodier'nin *Smarra*'sı). Çok geçmeden büyü yaftasını yedi – ki daha sonraları bunu bir Arnim, bir Hoffmann ya da günümüzde şaşkınlık verici Leo Perutz ve onun *Nachts unter der steinernen Brücke*'si (*Taş Köprü Altında Gece*) sürdürecektir. Ele aldığımız yazarlardan birçoğu okült bilgilere yer veren ve yazdıkları metinler büyücü kitaplarının ve demonolojinin bitmez tükenmez hazineleriyle oynayan yazarlardır. Lovecraft'ı ve bazı eserleriyle Borges'i düşünelim, ne biri ne diğeri herhangi

bir tarikatın üyesiyken, buna karşılık Stoker, Machen ve Blackwood, Londra "*Golden Dawn*"un (Altın Şafak) üyesiydiler. Uyuşturucu dünyası da bazı anlatılarda sergilenen sapkın olgulara destek olur; afyon ve eter Poe'nun veya Jean Lorrain'in adını, belki de fazlasıyla açıkça vermekte sakınca görmedikleri uyuşturuculardır. W. Burroughs, Dağın Şeyhi Hasan Sabbah'ın cennetlerine yaklaşan *dealer* [uyuşturucu dağıtıcısı] cehennemlerinden hareketle yeni bir evren kurar.

Düşünce aktarımı, telekinezi, hipnoz, romantik düşünürler kadar XIX. yüzyıl sonunun parapsikologları tarafından da araştırılan olgulardır. Animik düşlerle dolu ve sınırsız gücü arzulayan insanlara başvururlar sürekli. Aynı şekilde, mental patoloji alanındaki keşifler uzun zamandan beri salt delilikten sayılan bir alan kazandırmıştır edebiyata. Hoffmann'ı (Dr. Koreff'in dostu) okumak, bu bağlamda, Sade külliyatı kadar rahatsızlık verici psikolojik sapkınlıkların, kafayı bir tek konuya takmışlıkların muazzam bir panoramasına denktir. Bu tip kurmacalara aşırı bir dikkat sarf eden Freud olsun, dostları olsun, bunda yanılgıya düşmüş değillerdi, çünkü, burada, kendi araştırmalarını vaktinden önce aydınlatan tanıklıkları görüyorlardı.

Yukarıdaki düşüncelerden mevcut fantastik metinleri yetkinleştirmenin herhangi bir reçetesi bulunduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Bununla birlikte, örneğin romantizm, bu alanda uydurmacılığın bazen değişikliklere yol açtığını gayet güzel gösterdi; daha sonraları pek de önemsenmeyecek gibi olmayan bazı yazarlar (*Hugues-le-Loup*/Kurt Hugues adlı

eserleri hâlâ hayranlık uyandıran Erckmann-Chatrian ikilisini veya Jean Ray'i düşünüyorum) zaman zaman işin kolayına kaçtılar. Gerçekte, fantastiğin, bilinen bir malzemeyi kullandığında bile şaşırtıcı olması önemlidir. Ondan, yetkin bir teknikten çok, içtenlikli bir söyleyiş (yalan söylemelidir), öykü kişisinin işe karışması, bir cesedin veya yazının boydan boya kat edilmesinde kişisel fantezilerin akını beklenir. Genel çizgi ve kuralları araştırırken kuramcılar sonunda yetkin bir fantastik programladılar; ancak yaşaması olanaksız, varsayımlarını doğrulamak için iş işten geçtikten sonra inşa edilmiş gerçek bir arketipten başka bir şey değildi bu. Şimdi kelimenin tam anlamıyla fantastiğin yarattığı ürpertiye, esinlediği düşlere gelmenin zamanı.

İKİNCİ KISIM

I. Bölüm

BAŞLANGIÇ

Fantastik edebiyat düşünce tarihinin belli bir aşamasında doğmuş gibi görünmektedir. Bir bilgi durumuna, bir merak biçimine ve Michel Foucault'nun çok haklı olarak *episteme* dediği şeye bağlıdır; yine de, imgenin saptanmasına elverişli birden çok sayıda ön-örneği varsayar. Böylesi eserlerin okunması, gerçekte, onların göndermeleri, alıntıları hangi noktaya kadar çoğaltacağını gösterir ve çok eski zamanlardan beri devam eden bir akıma dahil olduğunu düşündürmek için eski metinlere dayanmakta tereddüt etmez. Bu tip yazılar, yazarların bir gelenek derecesinde yararlandıkları, böylece yüzyıldan yüzyıla yavaş yavaş geleceğe ait bir modele göre bazı eserler verdikleri giderek sıklaşan bir ağ kurmaksızın anlaşılamaz.

I. – Kökenler

Kutsalın saldırısıyla ortaya çıkan dehşet duygusu (R. Otto'nun *Le mysterium tremendum*'u/Dehşetengiz Esrar) Eski-

lerce gayet iyi bilinmekteydi. Yunanlılar ona *thambos* adını vermişlerdi ve bu sözcük tüm edebiyat, destan ve dramalarında kullanılmış bulunmaktadır. Bununla birlikte, fantastik yazarlar bu geleneksel türü hiç denememişlerdir. Romanlar, uzun öyküler, bazen de anekdotlar onları daha fazla çekmiştir. Nodier bir fantastik öykü uydurmak istediğinde, Nerval bu öncünün kendisine rağmen Cazotte olduğunu anımsattığında, her ikisi de hiç tereddütsüz Apuleius'un (bir adı *Başkalaşımlar* olan) *L'Âne d'or*'una (Altın Eşek) (İS II. yüzyıl) gönderme yapıyordu. Başkalaşımlar, berisinde olağandışına elverişli etkileyici bir fabllar toplamı bulunduğunu keşfettiğimiz bir ilk eserdir. Küçük Asya söylencelerini anımsatan ve Miletos Öyküleri tür adıyla tanınan eski bir temel bulunuyordu. Apuleius, alışılmamış bazı öyküleri gerçek bir başlangıç seviyesine yükselterek bu temelden yararlandı. Kitabı ilk romanlar arasında sayılır ve bu melez türün gerçekçilik temelinde sıradan fantezinin yerini alan bir oyun vizyonunu destekleyen bazı öğeleri içerdiğini görmek çok ilginçtir.

Başkalaşımlar'ın kahramanlarının Yunanistan'ın son derece gizemli bir bölgesine, Tesalya'ya geldiği kabul edilir. Bu eyaletin büyücüleri ünlüydü. Onlara, Ay'ı Yeryüzü'ne indirmek gibi olağanüstü güçler atfedilirdi. Lucius bir hana konuk olur, han sahibesi Méroé kendini büyücülüğe vermiştir ve büyücüler toplantısına katılmak için bir kuşa dönüşür – bunu, bedenini büyülü bir merhemle ovmak suretiyle yapar, bir yanlışlık yapan Lucius ise eşeğe dönüşür ki bu biçimden ancak bir koruluk dolusu gül yiyerek kurtulabilecektir. Romanın Lucius'un dönüşüme uğradığı

andan eski haline kavuştuğu ana kadar olan bütün bir bölümü az çok fantastiği andırır ve pikaresk kahramanların gelecekteki güzergâhını haber verir. Lucius çok sayıda toplumsal çevreye girer çıkar. Bir eşek olarak, insan olduğu zamankinden daha az zeki değildir, ama ağzından anlaşılabilir sözler çıkaramadığından bunu artık gösteremez. Öte yandan, yeme içme konularındaki zevkleri şaşırtıcıdır ve sonuçta bir harika olarak görülmesine yol açar. Ve bu yüzden de tekrar eski haline dönmesine izin verilecektir.

Okuyucu, itiraf edelim ki, bir kez başkalaşım uzlaşımını kabul etti mi, artık olağandışılık duygusuna kapılmaz. Şaşırmaktan ziyade eğlenir ve yazarın olmayacak duaya nasıl amin dediğini zevkle izler. Ama romanın başlangıcı bizi doğaüstü alanına sokar, merakımızı kamçılar ve uygun bir inanılırlık çerçevesi oluşturur; zor inanır kişi mantık sınırlarının doğru bir şekilde ortaya konması için burada bulunur. Menippos'unkiyle kıyaslanabilir karma türdeki *Başkalaşımlar*, çok sayıda öyküyü arka arkaya sıralar (böyle bir usulün fantastik romanda çok sık kullanıldığını göreceğiz); bunlar arasında iki ruh durumunu, fantastikle olağanüstünü birbirinden ayırt eden tüm farkı ölçmemize olanak veren *d'Amour et Psyché*'nin öyküsü sayılabilir. Mitolojik referans ikinci durumda bir dünyadan diğerine olması muhtemel ihlali ortadan kaldırır.

Apuleius, *Başkalaşımlar*'ı yazarak, bilmeden kendi asalet beratını sadece romana değil, birtakım ana izleklerini (doğaüstü güçlerin kullanılması, gerçekliği istila eden düşlerin kuvveti, dönüşen kişilerin başından geçen büyük serüven-

ler, yanılsamanın gücü) zaten keşfetmiş bulunduğu geleceğin fantastik türüne de vermiştir.

II. – İşitilmemiş öyküler

Destanın Hıristiyan dünyada yeniden ortaya çıkması, mucizelere veya şeytani güçlere beslenen inanç bütün bu dönem boyunca "gerçek" fantastik bir iklimin gelişmesine yol açmamıştır – olağanüstü veya şeytanca o zaman tamamen gizemde bulunan bir çözüm sağlamaktaydı. Kuşkusuz, A. Breton'un önemine dikkat çekeceği, kargışlanmış diye nitelenen bilimlerin (simya, astroloji, vb.) büyük bir gelişme göstermiş olduğunu düşünmek gerekir, ama kesinlikle nesnel olan bilimler dünyayı fethetme veya daha iyi tanıma uygulamalarından oluşmaktaydı. Yandaşlar hiç dehşete kapılmadıkları gibi, kimselerin bilmediği gizli şeyleri açığa çıkaracaklarına güven duymaktaydılar. Ancak çok sonraları ve gotik romanın, özellikle de Goethe'nin *Faust*'unun etkisiyle bu tür anlatılar öteki dünyanın güçleriyle bağlantılı en kaygı verici girişimlerin yarı materyalist (deney-öncesi) bir araştırmasını oluşturan edebi eserlere dönüşeceklerdir.

Orta Çağ'ın sonunda *episteme* yeni bir içerik kazanır. Dünyanın keşfinin (Conquistadorlar) ve bedenin keşfinin (anatomi) itkisiyle çok çeşitli meraklar doğar. Henüz açıklanamamış olguların olağandışılığı, gözlemciyi büyük bir üzüntüye sevk eden ve bu arada fantastiğe has kararsızlığın ortaya çıkmasının hiç de aşırı görülmediği bir şaşkınlığa düşüren

çok sayıda –yanlış anlaşılmış– olayı kaydeden sınıflandırma biliminin konusu olur. Meraklı kişiler, örnekler ve anekdotlar biriktirir, çoğu kez gerçek bir yazar yeteneğiyle sadece yaratılışın harikalarını değil, kendi başlarından geçen mucizeleri de anlatırlar. Romantik yüzyılın fantastikçilerinin alıp kullanmakta duraksamayacakları bir tuhaf olaylar katalogu oluştururlar. Böylece, 1560'lar civarında, büyük bir başarı kazanacak olan "İşitilmemiş Öyküler" derlemeleri ortaya çıkar. Türün ustalarından biri olan Boaistuau, onları okuyucularının "ağızlarını açık bırakmak" için anlatır. Böyle anlatılan mucizeler şaşırtıcı olmakla, Tanrı'nın iradesi olan Doğa'nın (şaşırtıcı da olsa doğru) daha az tanığı değildirler. Görünüşte anlaşılmaz olan doğaüstü, sonuç olarak tüm anlayışı yansıtan bir bütün içerisinde döndürülür. Tesserant, on beş yıl sonra, kutsal bir iradenin ışığında onları açıklamaya kalkışmaksızın kendince mucizeler aktaracaktır. "Onun anlayışına göre –Jean Céard'ın doğruladığı gibi– böyle bir kurmaca yaşama hakkını elde eder." Yazar, o zaman, "çok acayip ve işitilmedik bir öykü" demeyi kendine görev bilir. Nerval'in *Main de Gloire*'ında esinlendiğini ileri süreceği Belleforest bu geleneği izler. Belleforest bir "natüralist" olarak değil, ortaya çıkan eşi benzeri olmayan olayların, çoğu kez bir kehanet değerindeki mucizelerin sadece Tanrı'nın iradesiyle meydana geldiğine iman etmiş biri olarak konuşur. Aynı dönemde, fantastik olarak algılanmamakla birlikte doğaldan sapma gibi görünen şaşırtıcı olayları anlatan bilgi föyleri olan "canards" sayısında bir artış gözlemlenir. 1600 ile 1620 arasında Simon Goulart tarafından derlenen *Histoires admirables et mémorables*'ı (Hayran Olunası

ve Unutulmaz Öyküler), kısa bir süre sonra da Rosset'nin *Histoires tragiques de nostre temps*'ı (Zamanımızın Acıklı Öyküleri) yayımlandı.

III. – İlk eserler

XVII. yüzyıl peri masallarında ele alınan belirli tipte bir olağandışına karşı duyarlılık göstermişse, onu izleyen yüzyıl, buna karşılık, bugün anladığımız anlamda fantastiğin doğuşunu kolaylaştıran bir zihniyetin evrimleşmesine tanık oldu. Durduk yere Aydınlanma Çağı diye adlandırılmayan bu dönem çifte bir düşünce sistemiyle belirlenir: Bir taraftan filozofların göklere çıkardığı usçu, gerekirci akım, diğer taraftan spiritüalizme, okültizme ve "illüminizm"[1] terimiyle gösterilen her şeye duyulan belirgin bir ilgi (Nerval buna özellikle duyarlı olacaktır; *illuminés* adlı eseri durmadan büyüden söz edecektir). Aklın ışığı bu en derinlerden gelen aydınlıkla ikiye katlanır. Ruhun güçlerine inanmakla birlikte dinsel inançları pek kuvvetli olmayan bazı insanlar gizli örgütlerde, çeşitli mason derneklerinde bir araya gelirler. Bir kez Tanrı'ya inanmaz olunca, ki çağın dizginlerinden boşalmış ahlakı için son derece ciddi ve sıkıcı bir durumdur, ne şeytan unutulur ne de Lesage'ı esinleyen merakın muzip cini Asmodée gibi şer ortakları. *Şeytanlara*, yani Hesiodos'un anladığı anlamda ara varlıklara karşı ilginin

1) Bireysel sezgiyle tanrısal gerçekliği kavramaya dayanan dinsel-gizemsel öğretilerin genel adı; Işıkçılık. (ç.n.)

canlandığı görülür. Ronsard, zamanında onlara bir ilahi adamıştı ve Montfaucon de Villars, hafif ve belki de biraz matrak bir eser, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences secrètes*'i (Kont Gabalis ya da Gizli Bilimler Üzerine Söyleşiler) (1670) kaleme alarak onları yeniden aramıza yerleştirir. Bu gizli bilimler ya da okültizm ve kabalistik araştırmalar, bizim ilgilendiğimiz edebi türün içinde doğduğu ruh durumunu gayet güzel gösterir. Bunlar bir ölçüde gnomik[2] olguları ussallaştırmaya olanak sağlıyordu. *Le Comte Gabalis* hiçbir şekilde fantastik olmayıp neredeyse eğlenceli bir ifşaat kitabıdır. Yine de, XVIII. ve XIX. yüzyılların fantastik anlatılarını dolduran bazı kişiliklerin alt katmanını veriyor gibi görünmektedir. O, her şeyden önce, evrenin öğelerinin her birinin (Bachelard'ın üzerine kendi poetikasını kuracağı bu dörtlü bölüşüm bilinmektedir) kendine has yaratıklara, insanlarla ayrıcalıklı bir ilişkiye girebilen ve onlara bazı sırları öğretebilen, şeytani olmayan minör tanrılara karşılık geldiğini öğretir. Montfaucon de Villlars bir "ev cini"ni belirten gizemli ve çekici kişiler (sukızları, hava perileri, muzır şeytanlar ve gnomlar) öneriyordu. Bu temel yaratıklar dünyanın gizli yanına çoğu kez düş görenin esas arzularının yansıdığı bir canlılık kazandırır. Her biri bir erkeğe veya kadına kendine has bir ölümsüzlük kazandırmak için onları sevmeye hazır "şeytan"ların sonsuz çeşitliliği düşünüldüğünde, fantastiğin fantazma ile yakınlığı kolayca anlaşılır.

2) Gnome: Talmud'a ve kabalistlere göre yeraltı hazinelerini bekleyen çirkin ve cüce cinlerin adı. (ç.n.)

1. Tanınmış fantastik yazarları çoğu kez şaşırtıcı bir hayat sürmüşlerdir. Bu durumda, kitapla yaşam birbirlerini desteklemiyorlarsa bile, aralarında ince bir etkileşim olduğunu görmek gerekir. Hiç de yersiz sayılmayacak sebeplerle türün yaratıcısı sayılan Cazotte (1720-1792) tuhaf bir insandı. Dijon'da doğduysa da hayatının bir bölümünü Martinik'te geçirdi; mason olduğu kesin ve Nodier, özellikle de Nerval, bir yemeğin sonunda Devrim ve onu izleyecek olan kanlı olaylar hakkındaki kehanetini anımsamaktan büyük bir hoşnutluk duyarlardı. Cazotte'un kısa romanı *Le Diable Amoureux* (Âşık Şeytan) (1772) hem ilksel hem de öncü bir metindir. XVIII. yüzyıldan itibaren, onu Charles Mayer tarafından yayımlanan *Le Cabinet des fées*'den (1785 ile 1789 arasında) ayırt ederiz. Burada ilksel dünyalara (başlıca kahramanı hava perileridir), ama ayrıca Cazotte'un birkaç sırrını bildiğinden kuşku duyamayacağımız Kabala'ya da gönderme yapılır.

25 yaşındaki genç Alvaro "merak"la yanıp tutuşan bir beyefendidir. Dostlarından biri onu karmaşık Batıni bir öğreti olan Kabala'nın sırları hakkında bilgilendirir ve onun bu konuda kuşkucu bir tavır sergilemesi üzerine Napoli'den pek de uzak olmayan Portici harabelerinde şeytanı çağırmaya kışkırtır. Baştan Çıkarıcı, ona "Che vuoi?" diye soran, deve başlı, kaba saba bir yaratık olarak ortaya çıkar ilkin. Deve sonra onu her yerde takip eden küçük bir köpeğe, bir spaniele, daha sonra da Alvaro'nun Biondetto adını verdiği hünsa tavırlı çekici bir uşağa dönüşür. Esas itibarıyla şeytan olduğu açık olan bu Biondetto-Biondetta onu baştan çıkarmaya ve etkisi altına almaya çalışır. Alvaro'nun bu

ayartıya karşı koymaya çalışması anlatının en önemsiz tuhaflıklarından biri değildir. Daha sonraki fantastik edebiyatta gelişeceği görülen temel ruh halinin tersine, Biondetta bu kararsızlıktan mustariptir. Bu iki varlık arasında çift yönlü bir aşk doğar, tam da annesinin Alvaro'yu uyardığı tarzda, entrikaya Oedipusçu bir içerik kazandıran bir aşk. Ama Biondetta hâlâ sakınımlı davranan âşığına gerçek niteliğini sevecen ifadelerle açıklar: "Hava perisi kökenliyim [...]. Bir bedene sahip olunca, Alvaro, fark ettim ki, bir kalbim vardı." Baştan çıkan Alvaro ömür boyu Biondetta'ya bağlanmayı diler, ama önce onu İspanya'da oturan annesiyle tanıştırmayı arzular. Şeytanın gücüne sahip hava perisi, Alvaro'nun merhametine kaldığını görerek, ondan kendisine "benim sevgili Beelzebuth'um, sana tapıyorum" demesini ister. Alvaro'ya gerçekte olduğu şekliyle görünür, yani ilk çağrıldığındaki gibi kocaman ve iğrenç bir deve başına dönüşür. Alvaro o zaman bu lanet rüyadan uyanır. Biondetta hiçbir tarafta görünmemektedir. Genç adam en sonunda annesinin konutuna vardığında Dr. Quebracuerno ona paçayı zor kurtardığı bütün o büyüleri açıklar.

Âşık Şeytan'ı okuduğumuzda, fantastiğin henüz başlangıç halinde olduğunu hissederiz. Cazotte'un bu konuda kendi yaptığı yorum, "ilkelerin tutkuyla alındığı bir alegori"nin söz konusu olduğu şeklindedir. Anlatının en büyük çekiciliği hava perisinin baştan çıkarıcılığında ve bir ölümlüde esinlediği aşkın niteliğinde yatar. Şeytana kapılma burada bir devenin iki kat grotesk olan tüyler ürpertici görünümüne değilse bile yüzüne bürünür. Bu fantastik genellikle psikolojiktir; yasaklı bir yabancıya güçlü bir aşk esinler. Doğaüstü

ortamın özelliklerine gelince, bunlar kısaca verilmiştir ve derin bir korku duygusu yaratmayı amaçlamaz.

2. En gizemli kitaplar arasında bulunan *Zaragoza'da Bulunan Elyazması* için de aynı şeyler geçerli olacaktır. Polonyalı Kont Jean Potocki (1716-1815) tarafından Fransızca yazılan bu kitabın tamamı, Potocki'nin kendisinin bile yayımlamayı göze alamaması yüzünden ancak 1989'da yayımlanabilmiştir (Ed. José Corti). Yakın zamanlara kadar (Roger Caillois sayesinde ilk kısmi basımının 1958'de yapılabildiği) Fransa'da ancak Nodier gibi az sayıdaki amatörlerce biliniyordu. Boccaccio'nun *Decameron*'u tarzında yazılmış olan kitap altmış altı yolculuğu kapsamaktadır. Kahraman, bir ilk entrikadan başlayarak, sonunda mutluluğa kavuşacağı bir dizi denemeden geçer.

R. Caillois *Elyazması*'nda "evrensel ürkü müzesi tarzında tasarlanmış bir fantastik dünya antolojisi" görürken, Jean Fabre onu daha ziyade bir "hayalet anlatıları seçkisi" olarak kabul eder; kitap esas olarak öykülerin birbirine eklenme tarzı, barok niteliği, kurgusu –sıklıkla fantastik eserlerde, özellikle Hoffmann'ınkilerde görülecek olan bir özellik– bakımından değerlidir. Gerçeklikten yanılsamaya, gerçekliği saptıran ve inanılmaz bir ipnotizmayla onları kabul edilebilir kılan farklı anlatı katmanları gelişir. Öte yandan, dehşet etkisi yaşanmış olmaktan çok yapmacıktır. Anlatıyı tiyatrosallık sürükler ve J. Fabre "Cazotte'un varla yok arası ironisi"ne, Lautréamont'un kayıtsız kalmayacağı Potocki'nin "gülünç ürkünçlüğü"ne karşı çıkmakta haklıdır. Buradahiçbir şekilde içkinleştirilmemiş olan fantastiğin karmakarışık-

lıklardan ve girişimlerden doğduğuna hiç kuşku yok. Aydınlanma'nın mirasçısı bir rasyonalist tarafından işlenmiş olmak dolaysıyla, fantastik, şaşırtıcı sonuçlarıyla, montajıyla bir mizansen olarak tasarımlanır, yoksa kişisel düşselin az çok yeniden düzenlenişinin kabarması olarak değil.

3. Cazotte'un fantastiğe ilk başyapıtını verdiği bu dönemde, Beckford'un bir şark hikâyesinin kullanımına dayanıyor olsa da mutlak bir özgünlüğe sahip, şaşırtıcı *Vathek*'i (Vasık) (1786) ve Walpole'un *The Castle of Otranto*'su (Otranto Şatosu) (1764) yayımlanıyordu. Gerçeküstücüler ve yayıncı José Corti bu romanın saygınlık kazanması için çok çaba harcadılar. André Breton, fikrin yazara bir düşten sonra gelmiş olduğunu hatırlatmaktan özellikle hoşlanıyordu. Karmakarışık bir entrikanın arasına açıklanmaz olarak kalan bazı doğaüstü unsurların adeta zevkle sokulduğu görülür. Çeşitli mucizeler belirir: Dev bir elin görünmesi, kanlı gözyaşları döken bir heykel, çerçevesinden çıkan portre, şatonun avlusunda zorbanın evlatlarını ezen ve sorgucu bazen gizemli bir şekilde titreşen dev bir tolganın varlığı. Düğümün çözümü, Poe'nun *Metzengerstein*'da da izleyeceği şartlarda, binanın bir bölümünü yıkan devasa bir görüntünün ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Walpole, bununla birlikte, bu dağınık öğelerin bağrında taşıdığı anlatı olanaklarının pek fazla bilincinde değildir. O onları gerçek tiyatro nesneleri olarak kullanır. Yine de, bilmeden, bir sonraki yüzyıl yazarlarının sonuna kadar geliştirerek kullanacakları şaşırtıcı zenginlikteki malzemeyi sağlamış olur.

Birkaç yıl içerisinde kara tür İngiltere'de kök salacak, fantastikle karışmaycaksa da benzer izlekleri kapsayacak, bugün anladığımız anlamda fantastiğin onsuz oluşamayacağı bir duyarlılık yaratacaktır. Ann Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho*'sunun (Udolpho'nun Sırları) (1794), doğrusunu söylemek gerekirse, roman kahramanı Émilie'yi korkutan ve aslında balmumundan iç karartıcı görünüşte bir heykelcikten ibaret olan birkaç sahne dışında fantastikle bir ilgisi yoktur. Ann Radcliffe romanında yer alan bazı olağanüstü sahneleri açıklamaya büyük özen gösterir, belli belirsiz bir dehşet havası yaratmayı gayet iyi bilmektedir: hiç kuşkusuz gotik olan harabelerin ve bunun yanı sıra ıssız salonların, kasvetli koridorların ve büyülü ormanların şiirselliği. Onun kaleminde, beklenti ve önsezi o zamana kadar yazılmamış bir yoğunluğa ulaşır. Olağandışı, bir estetiği destekler. Şato mekânı, korkunç ve çoğunlukla doğa yasalarının çiğnendiği bir eylemin yapılacağı, düşte görülen bir yer olur. Sade, çok geçmeden, *Idée sur les romans*'ında (Roman üzerine düşünceler) onu inceleyecektir; bize doğaüstünü kabul eden metinler bırakmamış olmasına karşın (mutlak maddeciliği onu reddetmesini gerektirmiş olmalı), eserlerinin çoğunluğu doğaüstünün izlerini taşır. Onun "eksiksiz adam"ı çılgınlıklarını serbestçe gerçekleştirmek için en uygun mekânı şatolarda bulur. Sade, böylece, bütün fantastik düşün ve yarattığı enerji boşalımının içerdiği sakınılmaz cinsel oluşumu gözler önüne serer. Eksiksiz gerçeklik adına yazılmış eserinin etkisi okuyucu silahsız bırakır ve ona arzunun tuhaflıklarını gösterir. Bu anlamda, Lewis'in yıkıcı eseri *The Monk* (Keşiş) (1795) doğaüstüne başvurulduğu

için kendisini kınayan Sade'ın da, daha başkalarının da (Artaud günümüzde onun bir uyarlamasını yapmıştır) altını çizdiği gibi önemli bir aşamayı işaret eder. Lewis öykü türüyle ilgili –"olağanüstü" veya "korku verici"– çok sayıda eser yayımlayacaktır. Keşiş Ambrosio'nun Mathilde'e duyduğu utanılası tutkuyu anlatan romanındaki olaylar Madrid Kapuçinler manastırında cereyan eder. Keşiş, büyücü Mathilde'in de suç ortaklarından biri olduğu Şeytan'ın etkisi altına girmiştir. Din adamını çılgın bir aşkın giderek daha kanlı bir hal alan alanlarına sürüklerken Mathide aslında onun ruhunu ele geçirmeyi dilemektedir. Şeytani doğaüstü onun gidişatını belirler ve daha önce Biondetta ile Alvaro'yu birleştiren ilişkiyi burada çılgınlık raddesine yükselmiş olarak yeniden buluruz. Suçlulukla yarışan bir arzunun esinlediği bu anlatıda, Lewis, Fransız romantikleri tarafından birçok kez yeniden kullanılacak olan –kanlı rahibe öyküleri– uzun bir öykü anlatır. Nodier, *Inès de Las Sierras*'ı (Sıradağların Inès'i) yazmak için özellikle bunu anımsayacaktır. Kara romana örnek olarak gösterilen *Keşiş*'in sadece fantastik etiketiyle yaftalanmasının hatasız olmayacağı söylenemez; şaşırtmak için oluşturulmuş sahneler ve olağanüstünün daha önce kullanmış olduğu sahnelerin ötesinde en heyecan verici mucizelerden daha az şaşırtıcı olmayan tutkuların ifade edildiği bir "iç" fantastik söz konusudur. *Keşiş*, bir kaçınılmaz yitim fantastiği başlatır.

II. Bölüm

ALMAN ROMANTİK FANTEZİLERİ

Önceki bölümde andığımız metinler salt bir yelteniş olmakla kalmazlar kuşkusuz. Bunlar arasında, bazen, yaşama şansı bulamamış olmakla birlikte, türün olgunluk eserlerinden sayılması gereken eserler bulunmaktadır. Gerçekte, Alman romantik ortamındadır ki fantastik kendine yer edinecek, büyük bir atılım yapacaktır; bazı öğeler doğuşunu kolaylaştıracaktır. Onlar bize fantastiğin tüm bireysel yaratıları çok aşan genelleşmiş bir yazım türü olarak görülmesi gerektiğini öğretirler.

Avrupa romantizmlerinin çoğunluğu gibi Alman romantizmi de kısmen kendi ulusal kaynaklarının yeniden keşfedilmesi üzerine kurulmuştur. Bu anlamda, kısmen folklore ve sözlü kültürün yaşlı insanlar tarafından hâlâ anlatılmakta olan ve Cermenik temellere derinden kaynamış bulunan öğelerine bağlıdır. XVIII. yüzyıldan itibaren Musaeus onları derleyip yayımlamaya girişmişti. Musaeus bunu yaparken hiçbir romantik hedef gözetmemişti ve *Märchen*'in (peri masalı) bu şekilde –gerçek ve tipik doğallığıyla– görülmesi için Herder'i beklemek gerekecekti. Olağanüstünün önemli bir

kısmını oluşturduğu ve peri âlemiyle insan âlemini bir arada yaşatan peri masallarına ilk Romantikler, Goethe, sonra da Novalis ilgi göstermezlik etmeyeceklerdir. Bununla birlikte, onlar henüz hiçbir surette fantastiği düşünmemektedirler. *Märchen* sayesinde, Goethe özellikle sembolik bir öykü sunmayı çok istemektedir; olağandışı etki yaratmaya bir öğretiyi mitik bir eser yoluyla yaymaktan daha az çalışır. *Wilhelm Meister*'ında çok sonraları yayımlayacağı *Die neuve Melusine* (Yeni Mélusine) bunun kanıtıdır. Novalis aynı yolu izleyerek peri masalına evrensel bir düzey kazandırır ve onu "şiir modeli" olarak görür; "şiirsel olan her şey masalsı olmalıdır." Bundan başka, "peri masalının bağlantısız bir düş imgesi" olduğu kanısındadır. Peri masalının "örneğin, bir müzikal fantezi, bir rüzgâr arpının armonik suitleri, doğanın bizzat kendisi gibi olağanüstü şeylerin bütünü" olduğunu düşünür. Novalis bu düşünceyi mavi çiçeğin efsanevi aranışının anlatılmasıyla *Märchen*'in yer aldığı *Heinrich von Ofterdingen* (1802) adlı romanında ve *Hyacinthe et Bouton-de-Rose*'un (Sümbül ile Gül Goncası) öyküsünü araya soktuğu *Die Lehrlinge zu Sais* (Saïs'deki Tilmizler) (1798) adlı romanında açıklayacaktır. Okuyucunun şaşırmış olduğuna kuşku yok, ama o bir mesel anlatıcısıyla karşı karşıya olduğunu ve gerçeklikte böylesi kurgulara yer olmadığını da gayet iyi bilir.

I. - Märchen

1. *Märchen*, bu ilk Romantiklerin değerlendirdiği haliyle, hem yabancı (örneğin, geçen yüzyılda Fransa'da yayılan sayı-

sız *Cabinet des fées* cildinde yer alanların) hem de yerli geleneksel olağanüstünün kalıtçısı olmak savındadır. Ludwig Tieck'in (1773-1853) bu alandaki katkısı üzerinde durmaya değer. Hoffmann'ın daha sonraki başarısı bu katkısının önemini bir miktar azaltmıştır. *Märchen*'e merak salan Tieck, ilkin Perrault'nun *Peri Masalları*'nın bazı versiyonlarını (*Mavi Sakal*) tasarlamaya çalışır ya da Melusine'in öyküsünü yeniden ele alır. Olağanüstüne duyduğu ilgi, açıkladığına göre, *Fırtına* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın baştan çıkarmasıyla Shakespeare'den kaynaklanır. Tieck'te henüz peri masalları alanında bulunduğumuz elbette doğru, ancak onun bu âlemi daha kişisel takıntılara nasıl uyarladığını görmek gerekir. Onun *Märchen*'inin çoğu bireysel hayallerden, şu içe işleyen hayal kırıklıklarından doğup gelişir; ama olağanüstünün geleneksel malzemesinden de yararlanır. Böylece, bir türden diğerine geçişin gözlemlenmesine ve fantastiğin karma niteliğinin, daha doğrusu temel melezliğinin ölçülmesine olanak sağlar. Tieck başlarda eski efsaneleri (*Melusine, Maguelone, Tanhaüser*) kendi tarzınca yeniden kurmaya kalkışmış olmakla birlikte *Die Freunde*'nin (*Dostlar*), Der goldene Topf/*Altın Kupa*'nın, *Runenberg*'in ve başyapıtı *Der Blonde Eckbert*'in (Sarışın Eckbert) konularını icat eder. Bütün bu peri masalları farklı davranışlarla karşılansa da birbirlerine benzerler. Tüm bu masallarda ailesini, ülkesini terk etmiş ve böylece kendini yabancılık ortamında bulmuş bir kişi söz konusudur, bu yabancılık öylesine ileri derecededir ki o kişi serüvene, engin bir ormanın bağrına atılır. Bu ıpıssız ormanda perilerle veya elflerle karşılaşılır. Şaşkınlık içerisindeki kahramanımız bütün hayatı boyunca etkisinden kurtulamaya-

cağı olağanüstü evrenle temasa geçer. Ama olağanüstü, Runenberg'deki gibi çoğunlukla ölüme yakın durur. Tieck, bu dünyanın bir an için bize geri verilmiş çocukluk dünyamız olduğunu söylemekte tereddüt etmez. Evrensel söylence öğelerini kaynak alarak, *Märchen*'ini bir an için hayal meyal görünen veya sahip olunan olağanüstünün eninde sonunda kaybolmasına yol açan ve arzuya teslim olmuş hazineleri geri alan bir suçluluk duygusu üzerine kurduğu ölçüde bizi tuhaf bir tedirginlik içerisine sokar. *Altın Kupa*'da, Ferdinand, başlangıçta mucizeyle bulduğu şeyden ihtiyarlığa kadar uzaklaşır. *Sarışın Eckbert*'te (1796) büyüleyici bir şekilde vazgeçilen mutluluk çabucak yitirilir; felaketler, hayatının bulmacasıyla karşı karşıya kalan kahramanı büyük bir korku içerisinde bırakarak üst üste yığılır.

2. *Märchen*'e duyulan ilgi, Tieck'in ona bu yeni söyleyiş biçimini vermesinden sonra da kendini belli edecektir. İkinci Alman romantizminin önde gelen diğer şahsiyetleri de *Märchen*'e ilgi gösterirler ve onlar da *Märchen*'i değiştirirler. Eski romanslara, Ortaçağ kroniklerine yeniden değer kazandırmak isteyen Heidelberg grubu, *Des Knaben Wunderhorn* (Çocuğun Sihirli Kornosu) (1806) gibi güzel bir adla bir Alman şarkıları seçkisi yayımlamaya karar verir. Brentano ile Arnim bu işte öncülüğü ele alırlar. İkinci ve üçüncü ciltlerde Grimm kardeşlerin işbirliğini sağlarlar. Geleneksel öykülere özen gösteren insanlar olduklarından, sadece öykü derleyiciliği yapmazlar. Her biri, kendi tarzlarınca, bu çok eski metinlere yorum getirir; her biri orijinal bir yaratı ortaya koyabilmek için onları özümsemeye çalışır. Cennet benzeri

bir dünya düşleyen, çocukluğun (bir daha asla ele geçirmeyeceği ve ömrünce uzağında yaşayacağı bir çocukluğun) başlıca dostu olan Brentano, ilk defa Lurlei adıyla yayımlanan, sonra Heine tarafından, daha sonra da Apollinaire tarafından ele alınan *Rheinmärchen*'i (Ren Hikâyeleri) yazar. Halk kaynaklarına başvurarak, sözlü anlatıdan yayılan hazzı (o kendi eserlerini yüksek sesle okumaktan hoşlanırdı) aktarır. "Gerçekliğin üzerinde", periler âleminde dönenmeyi sever, ama bu seçim çoğunlukla onun fantastiğe girmesini engeller. Olağanüstü sınıfına giren öyküsü *Gockel, Hinkel ve Gackeleia* daha başlangıcında hayvanların konuştuğu ve büyücülerin var olduğu bir evrende geçer. Achim von Arnim, ki arkadaşı ve kısa bir süre sonra da eniştesi olacaktır (çünkü Bettina Brentano ile evlenecektir), buna karşılık, fantastiğe tamamen benzersiz bir hava getirmişe benzer. Arnim, daha sonra ihlal edeceği gerçeklik alanını kurmak için çoğu kez tarihsel bir veriden yola çıkar. Anlatısı açık seçik ve nesnel olmak savındadır. Yazar ara sıra bazı grotesk verileri kullanmayı ihmal etmese de mizahın araya girmesi pek nadirdir. André Breton'un çok yerinde olarak işaret ettiği gibi, bazı durumlarda, önceden kestirilemez bir hayat sürmelerine izin vereceği garip yaratıkları serbest bırakmış gibidir. Bu yaratıklar "hemen hemen gerçeklik ile sanallık arasında salınan optik imgelere" benzerler. Evcilleştirilmiş adamotu, Bohemya kraliçesi Mısırlı genç Isabella'ya eşlik eden cüce Cornélius Nepos veya aynı öyküde sürekli ona zarar vermeye çalışan ve genç bir kadına benzeyen golem için de aynı şey geçerlidir. *Marie Melück-Blainville* (1812) bir büyücü olduğu ortaya çıkan Doğulu bir kadının Kont

Saint-Luc'e karşı duyduğu çılgın aşkı anlatır. İnanılmayacak güçlere sahip bir manken, başlıca karakterlerin yazgılarına hükmeder. Arnim hiçbir açıklamada bulunmaz, Hoffmann'ın da yapacağı gibi gerçeklikten sanrı uyandırana geçişe hiç özen göstermez. Yazarın benimsediği ton anekdotu kafa karıştırıcı olduğu kadar ikna edici de kılar ve otomatizm yazarı tarafından gözden kaçırılan bir yapının kurulduğu kaçınılmaz hareket anlamına geliyorsa, orada belli bir biçimde otomatizm bulunmasını engellemez. Büyü, eski âdetlerin (Alman veya Yahudi) canlandırılması, bu tip fantastiği dolduran yazgının körlemesine ivme kazanması, düşünce ve arzuların gölgeler gibi tasarlandığı nesnel bir idealizm evreni. Böylece, *Die Majoratsherren*'da (Meşruta) genç efendi, hayaletlerinötesinde, sık sık görüştüğü varlıkların ruhsal özünü görür. Arnim, kendini çocukluğun olağanüstüne adamış olan dostu Brentano'dan (öte yandan, kendisi de sevimli bir ikiz hikâyesi olan *Prince Toutdieu et du Ténor Demidieu/Prens Tamtanrı ve Tenor Yarıtanrı* (1818) adlı peri masalını anlattığında bunu bilmiyor değildir) ve coşkulu Hoffmann'dan farklı olarak, kendi hayallerine hizmet eden bir yazardan çok görkemli bir düşsel zabıt kâtibidir.

II. – Hoffmann'ın dostları

1800'lü yıllardaki fantastiğin bu itibarı, gerçekte, şahane ve pek alışılmadık bir eserin, Hoffmann'ın eserinin doğumunu hazırlamaktaydı. Burada insan ilişkilerinin önemini, ortak araştırmalara girişmiş ve bu araştırmaları rasyonalizmin

yürüttüğü araştırmalardan daha bir tutkuyla yürüten ve onun ilerleyişini ilan eden insanlar arasındaki ilişkileri de dikkate almak gerekir. Hoffmann uzun süre edebiyat dünyasından uzak bir hayat sürdürdü, öyle ki, bir yazar olarak değil bir müzisyen olarak kariyer yapmak istiyordu. Bununla birlikte, düş kırıklığına uğrayan müzisyen yavaş yavaş doğru yolu bulur. Hoffmann etrafında ünlü dostlar toplamayı bildi. Bu dostların eserlerinin de, Hoffmann'ın eserlerinin de gelişimi, en içten yarışmaya eklenmiş en yaman merakın hüküm sürdüğü entelektüel bir merkez hayal edilmeksizin anlaşılamaz. Hoffmann 1815'te (bu yıl tarihsel bakımdan önemlidir, zira Almanya nihayet Napolyon İmparatorluğu'nun boyunduruğundan kurtulmuş bulunuyordu) Berlin'e yerleştiğinde birçok sadık dostu etrafına toplandı (Hoffmann onları daha sonra Saint-Sérapion kardeşler olarak adlandıracaktır). Bunların arasında editörü ve gelecekte biyografisini yazacak olan Hetzig, Contessa, aktör Devrient, beden manyetizmasına tutkun Dr. Koreff ve özellikle de La Motte-Fouqué ve Chamisso, biri olağanüstünün diğeri fantastiğin sınırlarında iki önemli yazar vardır. La Motte-Fouqué bizim için (Jean Giraudoux'nun bir oyunu sayesinde) periler âlemini yeniden kuran ve Montfaucon de Villars tarafından perdesi daha önceden aralanan başlıca yaratıkları gün ışığına çıkaran *Ondine*'in (1811) yazarı olarak kalır. Chamisso'ya (1781-1838) gelince, *Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü ya da Gölgesini Yitiren Adam*'ı yazdığında, kurmaca alanında fantastiğe daha yakın bir yer işgal eder; adı Yiddiş dilinde "Şanssız" anlamına gelen kahramanını gündelik gerçekliğin içerisinde dolaştırır; bu da anlatısına biraz gerçeklik kazandırır.

Schlemihl'in "zayıf, ince, uzun, sessiz" ve tamamen griler giyinmiş bir adamla karşılaşması şeytanın alışılageldik betimlenişini değiştirir. Bununla birlikte, Chamisso'nun fantezisi peri masalları ve efsanelerdeki malzemenin kullanılmasını gerektirir. Daha da ileri gitmekten korkmaksızın, Chamisso, zamanın masal konularını dolaşıma sokar: Fortunatus'un kesesi, (Grimmelshausen tarafından icat edilen) "kuş yuvası", ve hatta Perrault'nun yedi fersahlık çizmesi. Onun *Märchen*'i şeytan izleğine hizmet eden fantastik hikâyeden tüm inandırıcılığını yitiren bir yazıya doğru ilerler ve ironiden hiç de yoksun olmayan bir şekilde, yeni bir çekicilik katmayı bildiği eski yaldızı kullanır. Kâğıt kişilik Schlemihl gerçek bir fantastik kahramandan daha azını temsil etmez. Chamisso ona psikolojik bir derinlik vermeyi reddetse bile bu kişiliği ileri düzeyde bir doğadışılık niteler. Schlemihl'in hikâyesi Hoffmann'ın, sonra da Nerval'in ilgisini çekecektir; her ikisi de çok iyi anlayacaktır ki gölgenin yitirilmesiyle bir yabancılaşma süreci başlayacaktır. Öykü eğlenceli bir tarzda ilerlerken (sonu iyi gelir) fantastiğin oburca kapacağı sayısız ikiz entrikasının geliştiği görülür.

III. – Hoffmann'dan (1776-1822) söz etmek

Bu, elbette, niteliği gereği fantastiği anlatmaktır; yazarla eseri arasındaki uyum öylesine mükemmel, eserini öylesine açıklayıcı görünmektedir ki. Hoffmann'ın kişiliği, aslında, fantastiğin, düşlerin yanılsamasına, yaşamın karanlık yanına kendiliğinden adanmış bir yaratılışın karşı konulamaz çıkı-

şından çok edebi bir karar olduğunu kanıtlar. Bu tartışma sürüp gider. İki yüzyıl boyunca, bir yandan profesyonel "fantastikçilerin", diğer yandan yazarların varlıklarının her zerresiyle tuhaf ve alışılmadık olanla uyuştuklarını göreceğiz. Virtüoz Paganini'nin inandığı gibi, Hoffmann'ın şeytanın ta kendisi olduğunu söylemek fazla ileri gitmek olacaktır. "Şeytanî" sıfatı ona daha iyi uyardı. Her zaman çabuk öfkelenen, ama düşlerle içli dışlı bir yaratılışta olan Hoffmann maymun iştahlılığını, sinirliliğini, ölçüsüz hareketliliğini, derin müzik sezgisini fantastiğin gerçek "*ileticileri*"ne eşdeğer olan çok sayıda kahramanına eserlerinde ustalıkla aktarmıştır. Kitaplarından ilkini (*Fantasiestücke*) ve sonuncusunu (*Le Chat Murr*/Kedi Murr) adayacağı şu ikizi Johannès Kreisler gibi, çoğu kez akıldan çok müziğe tutkun, coşkulu kahramanlardır bunlar. Kreisler, benzediği "Rameau'nun Yeğeni" gibi sürekli bir zihin karışıklığının, aşırı hareketliliğin pençesinde kıvranır. Coşkunluk anlarında, derin bir melankoliden ve kasvetli fikirlerden müziğe ve bazen de insan sesine geçer. Hoffmannesk kişilikler her zaman böylesi değişimlerin elinde oyuncaktırlar; fantastik, burada, yavan gerçeklikle düşlerin parıltılı dünyası veya "sanatçı aşkı" arasında bocalayan tuhaf bir güç kazanır. Akılsızlık yapma hakkını savunan ve akılsız davranışlardan geri durmayan Hoffmann, yarattığı kahramanlarını olağanüstünün bazı öğelerini bulduğu analojik bir evrenin içine fırlatmakta tereddüt göstermez (bunu yaparken, *Mines de Falun*/Falun Madenleri) adlı eserinde minnetini dile getirdiği Tieck'in verdiği dersi izler). *Le Vase d'or*'da (Altın Vazo) aynı anda hem çok gerçek Veronique'e hem de Serpentina'ya (burada atıf Goethe'dendir) vurgun

öğrenci Anselme, yanında çalıştığı arşivci Lindhorst'un muhafaza ettiği eski elyazmalarının girmesine izin verdiği olağanüstü evren hakkında çevresini sonunda neredeyse ikna eder – metin bunu aydınlığa kavuşturur. Hoffmann, coşkunluk anlarında, alaysamayla "darkafalılar" dediği insanları ardı sıra sürüklemekten hoşlanır. Nussknacker/*Fındıkkıran ve Mausekönig/Fareler Kralı*'nın veya sebzeler kralı Daucus Carota'nın, (Märchen'in dünyasını anımsatan) Kralın Nişanlısı'nın olağanüstü kuklalar tiyatrosunu canlandırdığında bazen Brentano'ya yaraşır bir tutkuyla çocukların yakını olur.

Eseri, önemli ve haksız olarak elde edilemeyecek bir üne sahiptir. Avrupa romantizmi ondan esinlenecektir. Hoffmann onun bize belli bir düzenle gelmiş olduğu yorumunu yapar. *Fantastik* teriminin kendine has bir öze kavuştuğu ilk kitabı ince bir düzenlemeye tanıklık eder. *Fantasiestücke*, oyma ressamı Callot'nun grotesk imgelerine (Callot Tarzı'nda) göndermede bulunur. Bundan başka, onlar müziğe ilişkin veya şapelin efendisi, dâhi ama deli kompozitör, o çok tuhaf varlık Johannes Kreisler'le ilgili düşünceler yoluyla birbirlerine bağlıdırlar. *Fantasiestücke*, demek ki, birçok sanatın, gravürün, ofortun, müzikal kompozisyonun kesişme noktasında yer almaktadır. Fantastiğin yazgısı (en azından Fransız olanı) bundan etkilenecektir; fantastik, burada, tipik, hatta karikatür kabilinden bir anlam kazanacaktır; aynı şekilde müziğe düşkün insanların ara sıra hissettiği soylu yücelimlere karşı da duyarlı olacaktır (*Le Conseiller Krepsel*/Müsteşar Krespel), *Le Violon de Crémone*/Crémone'un Kemanı). Hoffmann *yazışmalar yapan bir müzisyendir*; bu onda mektup-

laşmalarda işitilmemiş bir duygu geliştirmiştir ki bunu ilk fark edenlerdenbiri Baudelaire olacaktır. Hoffmann, görünen dünyanın maddi ve yapısal verilerinin yerine tereddüt etmeden daha gizli bir mimari, bir sinir sistemi koyar. Fantasiestücke'leri iki yeni müzikal içerir: *Le Chevalier Gluck* ve *Don Juan*. Bunları Cervantes'e saygı olarak pikaresk bir masal, *Informations sur les récentes fortunes du dogue Berganza* (Berganza adlı buldog köpeğinin son zamanlardaki bahtı üzerine bilgiler) (burada bir köpeğe masal yazarlarınınkinden çok farklı bir niyetle bir söz verilir), bir uzun öykü, fantastik ile o sıralarda Avrupa'da gelişmekte olan ve eski büyü işlemlerinden vardiyayı devralan parabilimsel deneyler arasında gizli bir anlaşmanın varlığını gördüğümüz *Le Magnétiseur* (Manyetizmacı) izler. *Le Vase d'or*, Peter Schlemihl'in devamı niteliğindeki *Die Abenteuer der Silvesternacht*/Saint-Sylvestre Gecesi Serüvenleri) ile sona eren kitabın en parlak parçasını oluşturur; pek sevilmeyen anlatıcı bu öyküde bir meyhanede bir fahişe ile bir büyücünün kurbanı olan ve yansıması soyulan bir adamla karılaşır. Bu *Fantasiestücke*, daha önceki denemelerin önemi ne olursa olsun, başlangıç niteliğinde bir eserdir. Hoffmann, daha baştan, zaten çok engin bir saha olan kendi sahasını belirler. *Märchen* sınırlarının çok ötesine geçerken, birkaç iç gerekliliğe uyar. Düşlem dünyayı kaplar; anlatıcının kesinleyici bakışı, gündelik hayata gösterdiği dikkat, tiyatronun ikiye bölme, aynaların pahına, optik araçların büyütme veya küçültme tekniklerine başvurarak bir bölgeden diğerine geçme yeteneği çift anlamlılığın egemen olduğu bir alan, bir sahne oluşturur. Hoffmann'ın söyleyecek *–bizi* de ilgilendiren– birkaç sözü vardır. Belirsizlikten münase-

betsiz görünümde durumlar çıkarır. Eseri, bundan böyle, aynı oyunculuk ve derinlikle canlanmış bir çeşitlilik ve yaygınlık kazanacaktır. *Nachtstücke*/Gece Öyküleri), sonra da Die Serapions-Brüder/*Saint-Sérapion* Kardeşler) art arda yayımlanır. Yapı, ünlü *Kum Adam*'daki gibi, çoğunlukla karmaşıktır, ama Hoffmann bu ara bölgeden, alacakaranlıktan geçiş pratiklerinde usta olmuştur. Gerçek ile düşsel bir arada, daha doğrusu biri diğerinde bulunur, birbirlerine gizli dehlizlerle açılırlar. İşte o zaman –Nerval'in deyişiyle söyleyecek olursak– düş gerçek hayata dökülür.

Çoğu kez parça parça yayımlanan *Saint-Sérapion Kardeşler* (1819-1821) sırasıyla ve yüksek sesle doğaüstü nitelikte masallar okuyan ya da yorumlayan dostlar arasındaki tartışmalarla dolu binlerce sayfayı bir araya getirir. Eserin bu durumda insanın içinde kendini yitirdiği bir derya olduğuna –Tieck bunu daha önce *Phantasus* adlı eserinde yapmıştı– hükmedilir.

Peri masallarını açıkça yeğlemesine karşın, Hoffmann'ın metinlerinin düzenine özen gösterdiği ve onları çok engin bir bütünlük içerisinde düzenlediği görülüyordu. Hiç duraksamasız fantastik diye nitelenebilecek uzun romanlar yazan ilk insanlardan biri olduğuna hiç kuşku yok. Bununla birlikte, bu alanda daha önceden bazı İngiliz kara romanları yazılmamış olsaydı onun bu noktada bulunamayacağı da açıktır. *The Monk*, bu durumda, bizi günaha kapılmanın baş döndürücülüğüyle yeniden karşı karşıya bırakan, 1816'da basılmış *Die Elixiere des Teufels* (Şeytan İksirleri) adlı eserine model hizmeti görmüştür. Omuzlarında cezalandırılmamış suçların ağır mirasını taşıyan birader Médard, günün birinde, kendi-

sini değiştirilemez tutkuların eğik düzlemine sürükleyen bir iksir içer. Kendini kaptırdığı sefahat içerisinde Aurélie adında birine tutulur. Ona daha fazla sahip olabilmek için cinayetler işlemekten çekinmez, bunların sonucunda da yakalanmamak için bir ormana sığınır. Burada ikiziyle karşılaşır. Romanın ikinci bölümü, Médard ile tıpatıp benzeri arasındaki ilişkiler okuyucuyu yanılgılara sürükleyerek gelişir. Bununla birlikte, kitabın sonunda keşişin takıntılarının üstesinden geldiği ve içindeki şeytanî güdüleri dindarlıkla yendiği görülecektir. Bu kitabın yoğunluğu, Hoffmann'a bütün diğer eserlerinde olduğundan daha fazla (Le Chat Murr hariç) insanın bilinçaltına ilişkin sezgilerini boşalttığı karmaşık bir alan yaratma imkânı vermiştir. Fantastik sadece Médard'ın iksiri içmesiyle ortaya çıkmaz. Kötülüğün güçleriyle erotik, sadik ve yıkıcı bir eğilim arasında bocalayan kahramanın bilinçaltında mevcuttur. Hoffmann kanlı sanrılara yer veren veya ilk bakışta anlamdan yoksun düşlerin sel gibi boşanmasını tetikleyen seksüel arzuların tehlikeli gösterisini daha gerçekçi olarak nadiren sunacaktır. Ve onun sayesinde ikizin, bu karşıt hayalin, insanların yüreğine yerleşmiş kötü yaratığın tam olarak ortaya çıkarıldığını görürüz. Daha başka Alman romantikleri (Chamisso, Arnim) onu sahneye koymaya çalıştılar. Ama sadece Hoffmann, anlatısınının aşamalarını altüst etmekten çekinmeyerek ona izlenmesi zor bir gerçeklik kazandırmayı bilmiştir. Okuyucu anlatının içinde kaybolmaya razı olmalıdır. Bir düşü uyanıklık durumuna bağlayan ilmeklerin eksik olması nedeniyle tuhaflıkların kabulü bazen mümkün olmaz. Trajedi ve kıyıcılığın biçimlendirdiği *Şeytan İksirleri*, bir fantastik biçiminin yazgıdan doğ-

duğunu kanıtlar. Ölüm itkisi bu durumda kendini şeytanî bir kişilikle veya şeytanın bizzat kendisiyle değil, karanlık bir davranışın, daha doğru bir deyişle, uyurgezerliği andıran bir davranışın sapkınlık derecesine vardırılmasıyla gösterir. *Şeytan İksirleri* Fransa'da yarım yamalak çevrilmiş (ve anlaşılmış) ise de, Hoffmann'ın son romanı *Le Chat Murr* (1822) burada yayımlanır yayımlanmaz büyük bir başarıya ulaştı. Eserin yapısı son derece oynaktır. Kendine hayran bir yazar kedinin elyazmalarını ve Kreisler'in azar azar ensest bir öykünün açığa çıktığı gizemli öğeler arasında geçen sözde biyografisini karmakarışık bir şekilde bir araya getirir. Büyü sahneleri ve taşkınlık anları da, daha önce yaşanmışlık duygusunun geliştiği sahneler de çok boldur. Arnim'den başka hiç kimse deliliğe sınırdaş bir fantezi alanından ne bu denli uzaktır ne de bile isteye bu alana düşünmeksizin atılmıştır; kişiyi ne sersemleten ne de denetimsiz bir şiddete maruz bırakan bir deliliğe, aşk duygusuna ya da artistik coşkuya bağlı bir deliliğe, yoğunluğunu Hoffmann'ın pek iyi kavrayamadığı derinliklerden gelmiş olup insan ruhunun karanlık ve aşağılayıcı yanını ifade eden bir deliliğe.

III. Bölüm

FANTASTİK DÖNEMDE FRANSIZ ROMANTİZMİ

Hoffmann'ın Fransa'da keşfedilmesinin önemi büyüktür. Bunun sonucu bir dizi az çok sadık taklit ve bazen de "coşkulu seyyah" tarafından gün ışığına çıkarılan alışılmamış evreni tamamlayan gerçek başyapıtlar olmuştur. Çeviriler 1829'dan itibaren kendi masallarının doğmasına yol açan hayranlık uyandıran bir hızla birbirini izledi. Loève-Veimars 1829 ile 1833 arasında bu alana en az yirmi cilt ayırdı; başkaları (Egmont, La Bédollière), daha az başarıyla da olsa, bunu denediler. Hoffmann hayranlığı, birkaç şoven tepkiye rağmen, özellikle uygun olduğu anlaşılan Fransız romantik ruhuna derinliğine nüfuz etmiştir ve bu hayranlığın küllenmesi için 1860'lı yıllarda Edgar Poe'nun keşfedilmesini beklemek gerekecektir, bununla birlikte, yirmi yıl kadar sonra, daha küçük ölçekte de olsa, Offenbach'ın *Hoffmann'ın Masalları* ile daha da büyük bir hayranlığın doğduğuna tanıklık ederiz.

Böyle bir fantastiğin yükselmesini ayrıntılarıyla vermek olanaksızdır. Adları Balzac, Nodier, Gautier veya *Mille et un fantômes*'un (Binbir Hayalet) yazarı olduğu pek bilinmeyen Alexandre Dumas olsun, en iyi yazarlarımız buna bulaşmışlardır; yetenekten yoksun olmayan bütün bu yazarlar 1830'lar civarında olağandışı veya dehşet verici anlatılar kaleme almaktan büyük zevk almışlardır. Burada, ayrıca, aşırılığın ayarttığı, gülmecenin çekiciliğine kapılan ve üsluplarını günün zevklerine boyun eğerek berbat edecek denli çok kültürlü bir Şeytanın bedene bürünmesinden büyülenen "küçük romantikler"den söz etmek gerekir.

I. – Nodier'nin (1780-1844) düşleri

Yazarlığa İmparatorluk döneminde başlayan Nodier, Hoffmannesk hayranlığın yayıldığı kuşaktan önceki bir kuşağa aittir. Türün kökenlerine kadar uzanan ön örneklerden yola çıkar. Aşırı ölçüde değişken bir mizaca sahip olan Nodier, büyük başarı göstereceği fantastiğin yolunu, çok çeşitli konularda kalem oynatan biri olarak (ki bunda cidden ustadır), başlangıçta zevkle kaleme aldığı sayısız yazıyla açacaktır. Bir gençlik aşkının yitirilmesi, düşsel nitelikteki ilk romanı olan *Une Heure ou la Vision*'un/*Bir Saat ya da Vizyon* (1806) yazılış nedeni gibi görünmektedir. Dalmaçya'da geçirilen aylar, çok tutkulu bir anlatı olan *Smarra, ou les Démons de la nuit*'yi/*Smarra ya da Gecenin Şeytanları* (1821) yazmakta yararlanacağı vampir söylencelerinden haberdar olmasına fırsat verdi. Yeni bir eser önermekte

olduğunun bilincinde olan Nodier, yine de, bir söylenceye, adıyla sanıyla söyleyecek olursak *Lucius'un Hikâyesi* ya da *Lucien'in Eşeği* söylencesine bağlı kalmaya özen gösterdi. Bundan başka, imgeleminin tuhaflıklarına mazeret bulmak üzere kasten "Romantik düşler" adını verdiği metni Maxime Odin adında birinin (bunun kendi adı olduğunu keşfetmek zor olmasa gerek) üstüne yıkar. Kitap hastası Nodier, *Zaragoza'da Bulunan Elyazması*'nın bazı bölümlerini ve Cazotte'un *Âşık Şeytan*'ını okumuş biri olarak, yavaş yavaş fantastiği yeğleyecektir. Kendini burada öylesine kabul ettirecektir ki hiçbir Romantik onunla tartışmayı göze alamayacaktır. Onun açıkladığı gerçekleri yeniden tartışma konusu yapmak, çoğu kez hikâyelerinin içeriği hakkında karar verilmesini olanaksız kılacaktır. Nodier aynı nitelikte meseller, fabllar (*Le Songe d'or*/Altın Düş) (1832), "efsaneler" kaleme alır. Bunlardan bazıları okuyucuyu büyüler. Bunlar ara bir bölgeden çıkmışa benzerler ve şaraba karışan su gibi düş (ya da delilik) öğeleriyle uyanıklık öğelerini bir araya getirirler. Hoffmann'dan farklı olan Nodier bu noktada onun görüşüne katılır, ama tümceleri çok değişik bir şekilde kaleme alarak bir şiir atmosferi yaratmayı bilir. Hoffmann'ın alaya başvurduğu, okuyucuyu ikna edemediği yerde Nodier onu "bir ezgi söylüyormuş gibi yatıştırır", bir çeşit hipnoza sokar. İskoçyalı bir balıkçının karısı olan Jeannie, düşünde sürekli görmek suretiyle muzip Argail cini Trilby'nin varlığından haberdar olur. Geçmiş şimdinin içine sızar; varlıklar aynı zamanda da ruhturlar. Şaşırtıcı bir *Bibliographie des fous*/Deliler Kaynakçası yazacak olan Nodier bu kişileri seçerek ele alır. Düşe olan düşkünlüğü ona bir dizi dünya dışı kahraman, bir kararda durmayan

düşünceleri çok şaşırtıcı bilgiler barındıran boş kafalı kahramanlar yaratma olanağı vermiştir. Jean-François les Bas-bleus (ki Besançon'da tanıdığı birini örnek alarak geliştirmişti) bazı olayları uzaktan hisseder. Marie-Antoinette'in ölümünü önceden haber verir. Baptist Montauban kuşların dilinden anlar. Nodier, deliliği o sıralarda artık kasvetli ve umutsuz bir durum olarak değil, bazı şartlar altında "mutlu bir durum, hem de en mutlu durum" olarak görmektedir (*Lyde ou la Résurrection*/Lydie ya da Diriliş) (1839). Tasarladığı en unutulmaz figür *La Fée aux miettes*'in/*Yoksul Peri* (1832) marangoz Michel'idir. Küçük bir roman boyutundaki bu kitap, Hoffmann'ın Fransız halkı üzerindeki etkisinin sürdüğü bir dönemde kaleme alınmıştır, ama Michel *Altın Kupa*'daki öğrenci Anselme'in basit bir kopyası değildir.

Nodier, burada, yeğlediği yerleri sergiler. Anlatıdaki olaylar, Fransa'da, kayan kumları öyküde düş kumlarına dönüşen ve Mont-Saint-Michel'den pek de uzak olmayan Granville ile öyküde uzak bir yer olarak betimlenen İngiltere'nin bir bölgesi, Grenock koyu arasında geçer. Bu kentin tersanesinin yakınlarında (Nodier'nin Paris'te oturduğu kendi evini düşününce insan gülümsemeden edemez) peri kızının, kapısından geçince kocaman ve sihirli olduğu ortaya çıkan minnacık evi bulunur.[1] Gerçeklikle sanrısal arasında bu gidiş gelişlerle fantastik her defasında yeni bir atılım yapar. Çoğunlukla kararsız olan okuyucuyu sorgular. Michel, Grandvilleli yaşlı, ufak tefek dilenci kadında

1) Nodier, Paris'te Arsenal Kütüphanesi'nin müdürüydü ve Arsenal (kelime anlamı tersane) semtinde yaşıyordu. (ç.n.)

antik Saba melikesinin görkemli bir imgesini gören yorum tutkusuna bizi de ortak eder.

Nodier, anlatısına mantıksal bir akıl yürütmenin dayanabileceği göstergeleri serpiştirerek, eğlendiği oranda ikna da eder. Bununla birlikte, gerçeklikten ayrıldığında, en dizginsiz fantezileri yeğleyecektir. *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*/Bohemya kralı ve yedi şatosunun hikâyesi (1830) romantik fantastiğin, Bakhtin'in inancına göre kökenleri Petronius'un *Satyricon*'una kadar uzatılabilecek olan karnavallık engin akımının bir biçimi olduğunu bir kez daha ortaya koyar. Sterne ya da Swift çizgisinde matrak yaratılarla hısımlığı nedeniyle, bu biçim, sıklıkla yapıldığı gibi, bir korku edebiyatına tabi kılınamaz.

Smarra'nın abartılı etkilerini bir yana bırakarak, Nodier, 1830 yıllarında, bir öykücü olarak eğlendiriciliği, bazen de alaycılığı azalmak şöyle dursun, artan bir olgunluğa erişir. Düşten uyanan insan gerçeğin yanılabilir niteliğini gayet iyi bilir. Bizi içine sürüklediği etki alanları ve akımlar onun eserini şaşkınlık verici bir alana döndürür ve bu nedenle de değeri bilinmez. Ne ileri sürmüş olursa olsun, onun bakışı altında iskambil kâğıdından şatolar (ya da Bohemya şatosu) gibi yıkıldığını bildiğimiz gerçekliğin her zaman uzağındayızdır. Nerval'in, şu ölümlü dünyadan düş ülkelerine uzanan yolda, bu habercinin şahsında *Aurélia*'nın tanık-anlatıcısının her türlü fantastikten uzak hayatını yaşayacak değerli bir yamak bulmuş olmasına şaşmamak gerekir.

Altbaşlığı *Paul ya da Benzerlik* olan "Gerçekliğin ve fantastiğin tarihi" anlaşılması güç bir düş kırıklığından söz eder. Yaşlı bir adam, M. de Louvois'nın uşaklarından bir gencin

yıllar önce ölmüş oğlu olduğunu tanır. Oysa, inanılmaz bir benzerlik söz konusudur. Öykülerini anlatırken kuşkusuz ikna olmuş bulunan Nodier, bununla birlikte, fantastiğin zaman zaman *deus ex machina* olarak başvuracağı anlaşılan "yanılgıdan kurtarmaya" girişmekten kendini alamamıştır. Uzun öykülerinin en tanınmışı olsa da, hiç de en başarılısı olmayan *Sıradağların Ines*'i (1837) iki parçadan oluşmuştur: Birinci kısım bir hayaletin sürekli olarak göründüğüne bizi inandırırken ikinci kısım bu esrarı aydınlatmaya adanmıştır. Ustalık dikkate değerdir, ama düşçünün kendi kendine koyduğu ana kuralı çiğniyordu. Bununla birlikte, eseri böylesi ani dönüşlerle sona ermeyecektir. Nodier, yaşlılığında, taparcasına sevdiği kızının evlenmesinden fazlasıyla etkilenerek, çağdaş, ilerici ve insancıl tarihe karşı öne sürülmeye layık bir ara dünyaya sığınır gitgide. Buna son metinleri tanıklık edecektir: *Lydie ya da Diriliş* (kadın kahraman kendisini ruhen yıldızlararası bir dünyaya sürükleyen müteveffa kocasına kavuşur) ve *Franciscus Colomna.* Sadece gizemli bir anlatının etki gücüyle zamanın ve uzamın duvarları yıkılır; ölüm artık bir geçişten ibarettir, bizi terk etmiş olanlar biçim değiştirerek yaşamaya devam ederler. Şu ölümlü dünyadan ayrılmış olan âşıklar sonsuzlukta yeniden bir araya gelebilirler; "inanmak gereken" ve *Trilby*'nin sonunu gün ışığına çıkaran muhteşem sonuç.

II. – Théophile Gautier'nin dirilişleri

Zamanın sınırlamalarından kaçmak ve sevilen bir kişiyi yeniden hayata döndürmekle ilgili şu eski düşü Théophile Gautier (1811-1872) başkalarından daha fazla sevmiştir.

"İyi yürekli Théo" bizim için her ne kadar 1863'ün başarılı yapıtları olan *Émaux et Camées*'nin ve *Capitaine Fracasse*'ın yazarı olarak kalıyor olsa da, hiç kesintiye uğramamış olan hikâyeci kariyeri de göz ardı edilmemelidir. 1830'un "le chevelure"ü (uzun saçlı adam), ilk metinlerini Hoffmann çizgisinde metinler arasına sokar. Öykülemeli şiiri *Albertus, ou l'Âme et le Péché* (Albertus ya da Ruh ve Günah) çoktan ateşlenmiş silahların tümünü coşkuyla kullanarak çılgın fantastiğin güzel bir örneğini verir. Bununla birlikte, Alman hikâyeciden derin bir surette etkilenmiş olan Gautier, o adı zor telaffuz edilen *Onuphrius Wphly, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*'da (Onuphrius Wphly ya da bir Hoffmann hayranının fantastik kırgınlıkları) onunla alay eder. Metne alaycı bir ton egemendir ve tür açıkça eleştirilir, ama bu durum ona duyulan hayranlığı dışlamaz. Jacintha'ın dostu genç ressam Onuphrius hem *Le Vase d'or*'un Anselme'inin karşılığı hem de Théo'nun bir '*alter ego*'sudur. Onuphrius'un içine sürüklendiği serüvenler dizisi özellikle komik yanıyla değer taşır ve orada *Yoksul Peri*'deki gibi bir psikozun geliştiğini görmek için humor duygusundan yoksun olmak gerekir. Metin, burada, bir ön-metinden yararlanarak az çok fantastiği içeren palimpsest bir yazıyı bile bile kanıtlıyor gibi görünmektedir. Olağandışına meyyal yaratılıştaki Gautier, bu "arındırıcı" öyküden sonra, kısa süre içerisinde, bir daha asla terk etmeyeceği izleği bulur; her türlü araca, düş, hayal, manyetizma veya ispirtizmanın araçlarına başvurarak vaktiyle ölmüş birini geri getirme amacını güden geçmişe yönelik aşk. Çoğu kez uzak bir dönemde yaşamış bir kadının *hayaleti*, *Ompale, rêverie rococo*'da (Ompale, modası

geçmiş düş) (1834) olduğu gibi *Le Pied de momie*'de (Mumyanın ayağı) (1852) veya (*Gradiva*'nın yazarı Jensen'de etkisi görülecek olan) *Arria Marcella, fantaisie pompéienne*'de (Arria Marcella, Pompei fantezisi) (1840) de görülür. Geçmiş zamanlara karşı duyduğu estetik tutkuyu böylece tatmin eden Gautier bazen bıktırıcılığa varan tam bir doğrulukla bir dünya kurar: Eski Mısır, Antik Roma veya çapkın XVIII. yüzyıl. Çok güzel bir kadın, en gizli arzularını dolduran bir uykucuyu baştan çıkarır, çünkü çoğunlukla aşkı tanımaya can atan bir delikanlı söz konusudur. Bununla birlikte, sansür düşlerde bile bulunmaktadır. Böylece, Firavun ya da Pompeili Arrius Diomédes, kızlarına kendilerine yaklaşmak isteyen düşçüyü yasaklarlar. Nodier gibi Gautier de gerçekliği düşte altüst etmekten hoşlanır. Öte yandan, o bunu daha üstü kapalı olarak yapar. En güzel öyküsü olan (Baudelaire'in de çok beğendiği) *La Morte amoureuse* (Ölü Âşık) (1836), her ikisinin de sınırlarını koyduktan sonra, değişkeleri çoğaltır. Genç din adamı Romuald, papazlık aşamasına erdiği gün, bundan böyle uyanıklık anlarında kendisini sürekli taciz edecek olan bir kadının boyunduruğu altına girer. İtalyan zengin kibar fahişe Clarimond, Romuald'ın üzerinde onun artık kendini kurtaramayacağı düşsel bir etki yaratır. Romuald'ın benliği gündüzlerini meşgul eden dinsel görevler ile çok geçmeden bir cehennem yaratığı, ruhunu ele geçirmeye çalışan bir *dişi şeytan* olduğundan kuşkulanmaya başlayacağı kaygı verici fahişenin geceleri sunacağı sefahat ve kösnüllük anları arasında ikiye bölünmüştür. *In extremis*,[2]

2) Lat. Son nefesini verirken, ölürken. (ç.n.)

onun şeytanî etkisinden kurtulacaktır. Gautier, kuşkusuz, *Şeytanın İksirleri*'nin kahramanı keşiş Médard'ın düştüğü yanılgıları anımsar. Ama böylesi imgeleri, parıltılı üslubunun tartışılmaz bir varlık kazandırdığı evrenlerine dahil etmeyi bilir. Fantastik aşklarına dayanılmaz bir kösnüllük verir. Betimlemedeki ustalığı düşsel çağrışımlar yaratır. Nesneler, biçimler, figürler neredeyse somut bir fantazmanın otoritesiyle kendilerini kabul ettirirler. Gautier şeylere hayat, ışıklı konturlar, bir aura verir – ve bunlar bazen düşün bizzat kendisinden çıkan bir tanıklık olarak, düşselin yasa gücünde olduğunu kanıtlayacak bir birikim olarak gerçekliğin kıyısında kalır. Mevcudiyeti başka türlü açıklanamayacak olan küçük Isis heykeli *Mumyanın Ayağı*'nın kahramanı tarafından uyanıkken böyle bulunur. Gautier *dirilir*. Bu onun geçmişi titizlikle elden geçirmek için değil de ölümün mor çiçeklerini zararsız hale getirmek için ısrarla gösterdiği davranıştır. Onun açık seçik gören, daha da doğrusu, görülmezi gören görme kuvveti, fantastik öykülerinden sayılması âdetten olan birkaç öyküde kıyas kabul etmez bir keskinliğe ulaşır. *La Pipe d'opium* (Afyon Piposu), *Le Club des Haschichins* (Haşhaşiler Kulübü), Thomas de Quincey'den sonra, ama Baudelaire'den ve Michaux'dan önce bazı uyuşturucuların etkilerini sergiler. Bunun ardı sıra, gerçeklikte fantastiğe atfedilebilecek ama Gautier'nin hiç de böyle düşünmediği bir dönüşüm meydana gelir. Burada bir gözlemci sıfatıyla, olağandışı niteliğini not ettiği bir deneyim sergiliyor, ancak buradan yola çıkarak belirli bir olaylar dizisi içeren bir hikâye kurmaya kalkışmıyor.

Ömrünün sonuna doğru, romanesk teknikte pişmiş olarak, bazı doğaüstü anlatılarına bir kitap boyutu vere-

cektir – *Avatar*, *Jettatura* ya da *Spirite* (İspirtizmacı) söz konusudur. İlk öykülerinin kadın kahramanları, şafak söktüğünde düşçüden kaçabileceği kabul edilen hortlaklardı. Bu sonuncu öykülerin kahramanlarıysa, âşıklarını sürekli olarak bu dünyadan ölüm alanına çekerler. Gautier zaman zaman bilimsel nitelikte öğelere, Jeune-France olduğunda hiç aklına getirmediği öğelere başvurur. Çağın niteliği gereği, manyetizma ya da ispirtizmaya göndermeler yapar. *Avatar*'da (1856) okültist bir bilgin kahramanın, sevdiği kadının kocasının bedenine bürünmesini sağlar. Çalışma, ne kadar acayip olursa olsun, bilimkurgu alanında güzel bir gelecek vaat etmekten uzak değildir. *Spirite* (1866) mezarın ötesine uzanan bir aşkı anlatır. Plastik bir görüntünün (bir duvar halısı, bir resim, bir heykel) değil, ölmüş birinin uyguladığı gerçek bir etki söz konusudur. Ayna, arzu nesnesinin üzerinde görünüverdiği yüzeydir. Önce Balzac'ın, sonra Baudelaire'in tutulduğu gizemli Kuzey Avrupalı ünlü Swedenborg'a bu durumda başvurmakta tereddüt etmeyen Gautier anlattığı şeye inanır. Kişisel bir hayale karşılık gelen *Spirite*, yazarına bir kadının (biyografisine bakılacak olursa), Carlotta Grisi'nin olanaksız aşkını sağlar, doyurulmadığı ölçüde derinleşen bir tutku.

Zaman ve uzamın sınırlayıcılığından kurtulmaya her zaman can atan Gautier, az görülen bir sebatla, sadece imgeleminde sakladığı bir güzelliğin ifadesi olan çok güzel ve şehvetli bir kadının peşinden koşmuştur. Kaybedilmiş bir nesnenin (ki çok sayıda özel ad verilebilir) peşinde, ısrarla geçmişe yönelik sahneler düzenlemiştir. Metnini bazen sinematografik kesinlikte diriliş sahneleriyle donatırken, çoğu

kez baba figürüyle gösterilen aşılmaz engellere duyulan gereksinimi hiç de küçümsenmeyecek bir güçle dile getirmiştir. Entrikası en bol öykülerinden bir olan *Jettatura* (1856), kahramanı Paul d'Aspremont'a belli bir yoğunlukla üzerine düştüğü kimseleri öldüren kötücül bir nazar atfeder. Sevilen kadın, bu durumda, ancak uzakta bulunabilir. Onu görmek, ölüm tehlikesiyle yüz yüze bırakmaya eşittir. Eserinin tamamı, fantastiği seçtiğinde, anımsatmayı reddetmediği mutluluklara rağmen arzuladığı şeye asla gerçekten sahip olmamak üzere kurulmuş gibi görünmektedir.

III. – Balzac'ın 'vis humana'sı

Nodier ve Gautier derin duygularına karşılık gelen bir evreni parçalar halinde yaratmayı bilmişlerdir. Balzac ise el yordamıyla da olsa bir "İnsanlık Komedyası" düzenlemeyi başarmıştır. Toplumun gözlemlenmesi, âdetlerin incelenmesi eserinin Baudelaire tarafından çok yerinde olarak "vizyoner – gönül gözüyle gizli şeyleri gören" olarak nitelenen "içrek" damarını bize unutturmamalıdır. Balzac, ilk döneminde kara romandan, daha tam olarak söyleyecek olursak, İrlandalı Maturin'in parıltısı Lautréamont'a ve gerçeküstücülere kadar ulaşan kitabı *Melmoth le Voyageur*'den (Seyyah Melmoth) (1820) esinlenmiştir. Melmoth şeytanla bir anlaşma yapmıştır. Evrensel tarihin çeşitli dönemlerinde ona boyun eğdirmeye çalışır. "İnsan soyunun düşmanı", varlığını, yankısını fantastiğin gaddar döneminde sürekli olarak takip edeceği korkunç ve çırpınmalı, soğuk ve keskin bir kahka-

hayla belli eder. Yazarlığa yeni başlayan Balzac'ın (henüz takma adla imza atmaktadır) kahramanları dünyaya egemen olmak iddiasındadırlar. Kahramanları ister sırra ermiş ister asi olsunlar, yasaları çiğnerler. Böylece *Le Centenaire* (Yüz yaşındaki adam) (1822) (ne beceriksizce yazılmış bir kitaptır!) benzersiz güçleriyle topluma egemen olmaya çalışan birkaç yüz yaşındaki bir vampiri anlatır.

İnsanlık Komedyası bağlamında fantastikten söz etmek, genellikle itibar gösterilen "gerçekçilik"ten tamamen farklı bir yöne işaret etme fırsatı sunar. O, aşamalar halinde hazırlanmıştır ve norm dışı olduğu su götürmeyen bazı kahramanlarının taşıyıcısı olduğu Prometheusvari bir projeden hayat bulur. Balzac insan ilişkilerindeki şiddeti ve ikiyüzlülüğü ölçmüş, en ufak yön değiştirmelerinde paranın dolaşımını incelemiş olmaktan başka, davranışlarımızın altında yatan libido düzenini de gayet iyi bilir. Bu niteliğiyle, onun romanesk uzamı okült temellere dayanır. Bundan başka, Balzac, o sıralarda utku kazanmış bazı "insan bilimleri"nin bazen çok sezgisel olan malzemesine, mesmerizme, Gall'in frenolojisine, Lavater'in patognomonisine, manyetizmaya başvurmakta tereddüt göstermez. Bu anlamda, *İnsanlık Komedyası* kopuk kopuk, hatta "içine nüfuz etmiş" bir fantastik içerir. Görünüşte çok sıradan olan kişiler içlerinde ya bir meleği ya da şeytanı barındırırlar. Varlıklar hiyerarşisinin en yüksek durumu olan meleklik, ancak sonradan kurulacak olan *a priori* yapıya egemendir. Balzac'ın 1832'den itibaren entelektüel hayatını anlattığı *Louis Lambert* bir "görücü"dür (ruhu uzayın sınırlamalarını yenilgiye uğratır) ve Nodier'nin Jean-François les Bas-Bleus'sünün bir kardeşidir. Bütün

gücü olağanüstü bir ruhsal enerjide yatan (ki bu onun mahvına da yol açacaktır) bu boş kafalı kahraman, açıkçası fevkalade aşırı bir durum oluşturur. Düşüncenin, bu "esirimsi akışkan"ın, onu kullanan kişiyi dönüştürme kapasitesine sahip simyasal bir ilk madde olduğunu kanıtlar. Bu durumda, bir Rastignac'ın yükselişi, bir Rubempré'nin düşüşü, Vautrin'in enkarnasyonları, Treize'in okült büyüleri mantıklı mıdır, yoksa fantastik mi? Sonradan "felsefi romanlar" adını vereceği romanlarındadır ki Balzac düşüncenin kuvveti, *vis humana* hakkındaki sezgilerinin etkisini edimler halinde sergileyecektir. *La Peau de chagrin* (Tılsımlı Deri) (1831) bir tılsımın, onu elinde bulunduran kişinin dileklerini yerine getirdikçe küçülen, üzerinde Arap harfleri kazınmış bir yabaneşeği derisinin bulunmasını anlatır. Ayrıca istekler gerçekleştikçe kısalan masalsı bir ömür imgesini sunar. Maturin'in romanına Balzac'ın yazdığı çok bürokratik bir devam niteliğindeki *Melmoth réconcilié/Uzlaşmış Melmoth* (1835) üzerinde günaha teşvik rüzgârı eser.

Başka iki öykü, *Jésus-Christ en Flandre/İsa Flandre'da* ve *L'Élixir de long vie/Uzun Hayat İksiri* efsaneleri sürdürür. Daha orijinal olan ikincisi, Don Juan'ın hayatının (ve ölümünün) yazılmamış bir dönemini anlatır. Yarı yarıya dirilmiş olan ünlü hovardanın bir ayinin konusu olduğu görülür, ama çok geçmeden ölümden sonra yaşama mucizesinin aslında sadece şeytani bir güce atfedilebileceği fark edilir. *L'Auberge rouge/Kızıl Han*'da (1831) zengin bir kurbanı öldürmek isteyen bir adam bu cinayeti düşünce iletimi yoluyla işletir; *Kura Askeri*'nde (1831) bir kadın, oğlunun kurşunlandığı anda oradan kilometrelerce uzakta ölür; *Adieu/Veda* (1830)

deliliğe adanmıştır. Konuşma yitimine uğramış kadın kahraman ancak bir anının saldırısıyla, ki bunun sonucunda çok geçmeden ölecektir, yeniden sözcüklerini bulur. Bir çırpıda çiziktirilmiş *Gambara* (1837) gibi müzikaller ya da *Le Chef-d'œuvre inconnue/Mahvolan Şaheser* (1831) gibi pitoresk öyküler sanat ile akıl rahatsızlığı arasındaki yakın ilişkileri gün ışığına çıkarır. Birincisinde gelgeç istekli bir kompozitör düşünde olanaksız bir opera görür (Balzac, Hoffmann'ın kahramanlarından Kreisler'i yeni bir gözle düşünüp bir daha ele alır); ikincisinde, dâhi bir ressam mükemmel bir tablo yapmış olduğu kanısındadır, oysa aşırı çalışması tuvalin konusunu bir renk karmaşasının içinden çıkan hayranlık uyandırıcı bir kadın bacağı dışında tanınmaz hale getirecek denli berbat etmiştir. Ruhsal öz, Balzac'a göre, sürekli olarak harcanan bir şeydir. Bunun yazgısı, gerçekliğin düzenini bazen ihlal edebilen iradenin elindedir. Balzac kahramanı Nodier'ninkiler gibi değişken değildir elbette. Gerçeklikte ya da düşte, tarafını kesin olarak seçer. Bu bir Vautrin, şeytanî Fregoli ya da *L'Enfant maudit* (Lanetli çocuk) (1837) gibi bu topraklar üzerinde bir yabancı olacaktır. Ama ister iş başında bir kişi, ister bir düşçü olsun, olanaklı olanın ötesinde ruh gücü kullanmaya eğilimlidir. Gönül gözüyle gördüğünden, eser bazı yerlerde fantastik bir nitelik kazanır, ama kendini oraya hapsetmez, ondan bir sıçrama tahtası olarak yararlanır – modellerinden biri, Dante misali, olağanüstüne başvurur.

"Kuzeyli Buda" öğretisini sergileyen ve iki genç insanın son sayfalarda kendilerini göğün yükseklerine doğru sürükleyecek olan üstün bir varlığa duydukları aşkı gösteren ve bu arada XIX. yüzyılın ilk yazında parıldayan, Swedenborgvari

bir roman olan, doğaüstü ışıltılar saçan, kardan yontulmuş *Séraphita* (1835), İnsanlık Komedyası'nın içinde yer alır. "Maddi dünyayı ruhsal dünyaya bağlayan görünmez bağları anladılar." Her türlü fantastiği gereksiz kılabilecek bir kesinlik kendini gösterir. Ama Balzac her zaman böyle bir gerçeklikle aydınlanmayacaktır. Gizemli açıklama onun için diğer ışıklar arasında bir ışından ibarettir. Okültizmin karanlığı Balzac'ı kendine daha az çekmez.

IV. – Mérimée'nin kesinliği

Balzac ne kadar dokunaklı, duygusal, sözü bilerek uzatan bir üslup kullanıyorsa, Mérimée (1803-1870) de en azından öykülerinde sanat kurallarını o kadar gözetir, hem de bundan dolayı kınanacak denli. Fransız Akademisi'nde yerini alacağı Nodier'nin tersine, o, bütün fantastik uydurmacılığı ihmal etmesi beklenecek olan şu açık, canlı ve duru romantizmin alanına girer. Bununla birlikte, o buna hiç katılmamıştır ve Mérimée belki de açıkçası olumsuz olan bu özellikleri nedeniyle Nodier, Gautier ve Balzac'ın bizde uyandırdığından daha üstün bir olağandışılık duygusu uyandırabilmiştir. Nodier anlattıklarına bizzat inanmakla açıkça övünür; Gautier öyküyü estetik açısından kurar; Balzac, insanın olağanüstüne olası eğilimlerini düşünür. Mérimée kuşku duyar. Anlatıyı benimsememiz için onun tarafından anlatıya getirilmiş hiçbir gelişme bulunmamaktadır. Onun benimsediği zarif tutanak tonu okuyucunun serbestçe hüküm vermesini kolaylaştırır. Anlatıcının konumu adamakıllı

sağlama bağlanmıştır (bu, Hoffmann'ın *Saint-Sérapion Kardeşlerin Öyküsü*'nde yaptığı şeydir) ve fantezist mizaçlı biri tarafından hiçbir şekilde üstlenilemez. Öyküleri fantastiği doğurmaz, fantastik onda hiç çaba harcamadan, anlatının özünden kaynaklanan bir tür hareketle kendiliğinden oluşur. Onun eserinde sadece ikinci dereceden bir öneme sahip olan doğaüstü çoğu kez yerel renklere bir katkıdan ibarettir. *Lokis* (1868) bir kadının bir ayıdan peydahladığı ortaya çıkan ve düğün gecesi cinnet geçirerek karısını vahşice boğan bir adamın öyküsünü anlatır. Mérimée böylece o eski *lycanthrope*[3] izleğinin bir Litvanya versiyonunu sunar.

Les Âmes du purgatoire (Araftakiruhlar) (1834) Don Juan mitine adanmıştır. Uzun bir sefahat hayatının ardından gözüne hüzünlü bir görüntünün görünmesinden sonra, hovarda adam dönüşüme uğrar; bu (bazı belgelerin doğrulayacağı gibi!) *XI. Charles'ın Hayaleti*'ni davet edeceğimiz yanıltıcı bir görüntüdür. *Djoûmane* (1873) ince bir ustalıkla gündüz yaşamı ile düş arasında bir geçişi ele alır; bazı anormallikler uyuyan adamın rüyasının gitgide gerçeğe benzemekten uzaklaştığını gösterse bile, öykü, kahramanın ne zaman uykuya daldığını belirtmeden bir dünyadan ötekine şaşırtıcı bir süreklilik örer.

La Vénus d'Ille/Ille Venüsü (1837), hiç kuşku yok ki, fantastik evrenin en güzel parçalarından birini oluşturur.

Arkeolog Mérimée burada yerel bir bilgeyi ziyaret etme niyetindedir. Söz konusu şahıs kısa bir süre önce bahçesin-

3) Kendini kurt zannederek kurt gibi davranan deli; halk edebiyatında sihirbazlıkla kurta dönüştürülmüş kişi. (ç.n.)

de tuhaf bir keşifte bulunmuştur: bakırdan bir Venüs heykeli. Bilge kişi oğlunu evlendirecektir ve düğüne Mérimée de davetlidir. Bu arada, anlatıcı, heykeli görerek ona hayran olur, ama aynı zamanda onda kötücül bir yan olduğunu da fark eder. Bir yakan topu oyunu sırasında, sıradan bir adam olan müstakbel güvey, gelecekteki eşine vereceği yüzükle oyun oynamaktan sıkıldığı için yüzüğü Venüs heykelinin parmağına geçirir. Oyun bittikten sonra da onu orada unutur ve evlilik günü genç kadına bir başka alyans takar. Keyifsiz bir havada geçen akşam yemeğinden sonra, anlatıcı odasına döner. Yatarken merdivenlerden gelen ağır ayak sesleri duyar. Ertesi sabah bağırtı çağırtılarla uyanır. Yeni evli delikanlı yatağında boğularak öldürülmüş vaziyette bulunmuştur. Karısı, sorgulandığında, tutarsız bir hikâye anlatır. Kadının iddiasına göre geceleyin odasına bir kadın gelmiş, kocasına sarılıp yatmış ve sabahleyin gitmiştir. Anlatıcı bu ziyaretçinin yümsüz Venüs olduğunu keşfetmekte zorlanmaz. Bahçeye indiğinde Venüs'ün parmağında artık yüzüğün bulunmadığını görür. Bu yüzük gizemli bir şekilde genç evlilerin odasında bulunur.

Mérimée'nin bütün ustalığı kuşkuyu sürekli canlı tutmasındadır. Dobra dobra (hatta zalim) bir nesnellik gizemi aydınlığa çıkarır. Bununla birlikte, bazı göstergeler birinin güveye kızgın olduğunu düşündürür. Bunlar incelenir, yeniden tartışma konusu edilir. *Ille Venüsü*, doğaüstü dosyasına eklenecek bir parça gibi, uzaktan uzağa anlatılan açıklanamazın içeri sızmasına izin verir. Böylece, bulunan anlatım biçimi basit ve göz alıcı bir gerçekliğin yolunu açıyordu. Çok dilli Mérimée bazı Rus yazarlarına gösterdiği hayranlığı ken-

di meslektaşı Fransız yazarlara göstermiyordu. Puşkin'den (1799-1837) kasvetli ve ince alay içeren anlatıların bir başka örneği olan *Maça Kızı*'nı (1833) çevirecektir. Doksanlık bir kontes, meslek hayatlarına son vermeleri şartıyla her kumarcıya kazandıran üçkâğıdın hangileri olduğunu öğretmektedir. Ama öykü kahramanı Herman zorla sırrını öğrenmeden önce ölür. Bununla birlikte, ölü kadının ortaya çıkan hayali sonunda sırrı ona açıklar. Kendinden çok emin olan Herman iki gün art arda doğru kâğıdı bilerek kazandıktan sonra, üçüncü gün maça kızı yerine eldeki kâğıdın as olduğunu söyleyerek kaybeder. Çok kısa bir süre içerisinde kâğıt ona ölü ihtiyar kadının bu şekilde intikamını almış olduğunu anımsatır. Mahvolan Herman aklını yitirir. Mérimée, aynı şekilde, Nikolay Gogol'a (1809-1852) da uzun bir makale adar, bu arada "grotesk ile olağanüstünün zorluk çekmeden birleştiği" "büyücülüğün tarihi" *Vyi ou le Roi des Gnomes*'u (Vyi ya da Gnomların Kralı) ve *Histoire d'un fou*'yu (Bir Delinin Hikâyesi) yayımlar; orada "tıbbi-yasal bir inceleme" gördüğünde (ama orada sadece bunu görmez) ve "delileri tüccarlara bırakmak gerektiğini" ifade ettiğinde oldukça ağır bir yargıda bulunur – ona göre, bu demektir ki, gündelik hayatın içerisine anormallikler katmak için fantastiğin böylesi kullanımı çok kolay ve kurnazca oyunlara gereksinmez.

Yukarıda değindiğimiz Rus fantastiğine, doğal olarak, Mérimée de, romantik dönemde, apayrı bir tonda yankı verir. Hoffmann'dan etkilenmiş olarak, kendi yazarlarının da değer verdiği çok özel niteliklerden önemli bir kısmının burada da korunduğu görülmektedir. Toplumsal yergi, kökleşme, eski bir folklorün büyüleyiciliği, burada, özellikle de

–hayranlık verici bir tanıklık olarak değer taşıyan (bu, günümüzde Yiddiş I. B. Singer'in anlatılarında yeniden bulunacaktır)– *Veillées du hameau*'nun (Küçük köyün gece toplantıları) (1832) Gogol'ünde dile gelir. Bir başka olağanüstü başarılı eser olan *Burun* (bir berber yediği ekmeğin içinde bir burun bulur; onu nehre atar. Aynı anda bir Danıştay üyesi burunsuz olarak uyanır, ama bir süre sonra burnun bir eli yağda bir eli balda kenti dolaştığını görür. Birçok bölümden sonra, bu burun sahibine geri döner) *Palto*'daki gibi fantastiğin alegorik bir niyetten öteye gitmediği burlesk bir anlatıdır.

Fransız romantizmiyle ilgili bu bölüm, eğer bu seçimi Mérimée'nin onlara gösterdiği ilgi ve onların kendine özgü, daha sade, daha alaycı ve ayrıca bazı bakımlardan Maupassant'ın birçok öyküsünü haber veren tonu doğrulamamış olsaydı, Rus edebiyatının büyük isimleri anımsatılarak bitirilebilirdi. Romantizm böylece düşlerinden kurtuluyor; hiçbir surette doğaüstüyle bağdaşmayan, o gün bu gündür semptomatik fenomen olarak algılanan daha gür bir gerçekçilik biçimi buluyordu. *Modernitede* (sözcük Baudelaire ile eksiksiz anlamına kavuşacaktır) geçici olan ebedi olanla birlikte bulunur. Olağandışılık bazen onların rastlaşmalarının işaretidir.

IV. Bölüm

EDGAR POE'NUN ETKİSİ ALTINDA

I. – Poe ve fantastik Amerika

XIV. yüzyıl başlarının Amerika'sı fantastik alanında ünlenmiş Avrupalıları bilmiyor değildi. Bu ilk yazarlardan birisi olan William Austin bir kötü büyü öyküsü kaleme almıştı: *Peter Rugg, the missing man* (Kayıp Adam Peter Rugg) (1824). Ambrose Bierce'i haber veren hafifçe iğneli bir üslupla yazan Washington Irving birçok alışılmadık *masal* anlatır. *Rip Van Winkle* tersinir bir zaman üzerinde oynar ve kurnaz bir tarzda Tarih'i sorgular. Fransa'da Pétrus Borel tarafından *Gottfried Wolfgang* adlı eserinde ve A. Dumas tarafından *La Femme au collier velours*'da (Kadife yakalıklı kadın) başka bir bağlama yerleştirilen The adventure of the German Student (Bir Alman öğrencinin serüveni) genç bir adamın geceleyin darağacı yakınında (demek ki, *Terreur* dönemindeyiz) karşılaştığı bir kadına duyduğu aşkı anlatır. Şafak söktüğünde, bir gecelik tutkunun ardından kadının başı top-

rağa yuvarlanır, zira bir gün önce boynu giyotinle vurulmuştur!

Yeni Dünya edebiyatına ilk başyapıtlarını kazandıran yazarın Nathaniel Hawthorne (1804-1864) olduğunu söylemekte herkes hemfikirdir. Onda olağandışı ile karışık birçok gerçeküstü hikâye buluruz: *Rappaccini's Daughter* (Rappaccini'in Kızı) veya kesinlikle eşsiz bir öykü olan *The Minister's Black Veil* (Papazın Kara Örtüsü) (1836). Romanı *The House of Seven Gables* (Yedi Çatılı Ev) (1852) bir büyü havası yayar. Hawthorne'un içinde yaşadığı aşırı püriten ortam, en amansız karşıtları gibi, XVII. yüzyılın Salem mahkûmlarının büyücülük ayinleri yaptığını kabul ediyordu ve *Young Goodman Brown* (Genç Efendi Brown) ya da *The Hollow of Three Hills*'de (Üç Tepeler Kuytusu) bu konu ele alınıyordu.

E. A. Poe (1809-1849) bazılarına borçlu olduğunu kabul ediyordu. Hawthorne'u çok beğeniyordu (bununla birlikte, onu –kesin kanıt olmaksızın– *William Wilson*'unu aşırmakla suçlayacaktır). Üslubunun "gizemli ve billur kadar mükemmel" (Baudelaire) güzellikleri, öykülerinin konuları, ulaştığı doruklar, seçtiği alanda ona kendini benimsetmiş olacaktı. Poe, bize, çevirileri[1] amatörlerin çevirileri yanında bir yetkinlik örneği olmaya devam eden Baudelaire aracılığıyla gelmiştir (bunu hiçbir şey değiştiremez). *Kötülük Çiçekleri*'nin yazarı, bununla birlikte, fantastik niteliğin Edgar Poe'nun

1) *Histoires extraordinaires* (Olağanüstü öyküler) (1856); *Nouvelle histoires extraordinaires* (Yeni olağanüstü öyküler) (1857); *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (Arthur Gordon Pym'in serüvenleri) (1858); *Histoires grotesques et sérieuses* (Grotesk ve ciddi öyküler) (1865).

dehasının hakkını en iyi veren nitelik olmadığını düşünüyordu. Poe'nun doğru bir şekilde değerlendirilmesi, gerçekte, onun tutkularının iyi anlaşılmasını varsayar. Bu, her şeyden önce, yazı yazma kaygısı, yaratıcılık felsefesi ve zekânın en duyarlı yanlarına havale edilen "tahminciliği" gerektirir. Öykülerinden birçoğu bu ereği açıklar: Şifreli bir yazının çözülmesi, *Altın Böcek*; bir tür baş dönmesini betimleme girişimi, *Maëlströme Düşüş*; ölümden sonra ne olduğunu anlama arzusu, *Bir Uyanık-Uyurla Sohbet* ve *M. Valdemar Olayındaki Gerçekler*. Metin olanaksıza yakın bir sorun ortaya koyar ve onu çözmeye soyunur. Bu niteliğiyle bazı öyküleri polisiye romanı başlatır. Bu öyküler "fantastik" olmaksızın gizem ve tasa dolu bir iklim içerir ve her şeyden önce iki türü birleştiren ilişkileri gösterir. Yine de, çok kısa bir süre içinde polisiye roman özerklik kazanır. *Çalınan Mektup*, *Morgue Sokağı'ndaki Çifte Cinayet* şaşırtır, ama bunun tek nedeni suçlunun ortaya çıkarılmasıdır; oysa ki, fantastik kendini bütün açıklamalardan bağışık tutabilir.

Etki yaratmaya olduğu kadar temel olağandışılığın açıklanmasına da kafayı takmış olan Poe, az görülür bir zihin açıklığı ve sahneye koyma zevkinin gereği olarak, aşırı kesinlikte öyküler kurdu; bu öykülerde güdüler, üzerinde en fazla düşünülmüş bulmacalarda yansır, düşsel burada matematik bir güce kavuşur. Entelektüel düzeyde soyutlama yapabilen ve mantığı yitirecek denli ayrıntılara düşkün amatör kişilerin bulunmasının nedeni budur. Takıntı burada yasa gücündedir. *Bérénice*'in kahramanı Egaeus'u parıltısıyla kendisini ipnotize eden kuzenin göz kamaştırıcı

dişlerini sökmeye sevk eden mantık gibi sapkın bir mantığı galebe çaldırır. Gerçeğin gerçeği bir dünya yaratan böylesi büyülenmelerde afyon bazen büyük bir rol oynar. Auguste Bedloe zamanın ve uzamın yasalarından böyle kurtulur. *Ligeia*'nın anlatıcısı en sonunda ortaya bir şahıs çıkarır.

Poe'nun fantastiği çoğunlukla düşlerden değil, aşırı dikkatten, marazi bir aşırı duyarlılıktan, dehşetin keskinleştirdiği bilincin aşırı artmış gücünden doğar. Sözde gerçek, o zaman, yeni nedenler ortaya koyarak birbirine girmiş motifler halinde gözler önüne serilir. Tümdengelim, çözümleme bir zamanlar düşün veya yanılsamanın üstlendiği rolü oynar. Haklı olarak, Baudelaire, Poe'nun kısa, *bağlantıları sağlam* üslubundan ve ele aldığı konuyu "hararetle" kesip biçme tarzından söz eder. Bununla birlikte, Amerikalı öykücünün ilk fantastik metinlerinde parodinin sapkın tarzını hangi noktalara vardırdığını görmek için şu son yılları beklemek gerekecektir. Bu metinlerden *Metzengerstein* gibi bazıları çok aşikâr bir şekilde kara romanın, Poe'nun kendi deyişiyle "Alman tarzı"nın daha ileri düzeylere vardırılmasıdır. Poe başlangıçta onları oyuncu niyetinin kendini göstereceği *Le Club de L'In-Folio*'da toparlamayı düşünüyordu. Şurası da bir gerçek ki, en kasvetli öyküleri böylesi bir mesafe koyucu okumayı gerektirmez. Marazilik düşkünlüğü, "kendi kanının aktığını görmekten duyulan doğaüstü haz" (Baudelaire) bu öykülerde grotesk tutkusuna eşit bir tutkuyla dile getirilir. Bu melez estetiğin Hoffmann'ın estetiğiyle birleştiği görülür. Bu, yine de, sürekli afişe ettiği marazilik düşkünlüğüyle yazara özgüdür, biçimsel bir izlek değil, varoluşsal bir sabitedir. *Morella*, *Ligeia*, *Usherlar'ın Çöküşü*, *Oval Portre* gibi birçok

tale (bizim daha ziyade "novella" diyeceğimiz bu metinleri Poe "öykü" diye adlandırır) genç kadın kahramanların eriyip gitmesini kötücül bir tavırla izleyerek çaresizliğe gömülür. Bu kadınların uyandırdığı tutku çoğunlukla aynı senaryoya yer verir; onları umutsuzca ve ölesiye seven kişinin daha sonra başka bir kadınla yaşadığı görülür, ama bu kadın da yeri doldurulamaz ilk kadın tarafından incelikle kanı emilerek öldürülür. *Aksak Kurbağa* veya *Dr. Katran'la Prof. Tüy'ün Sistemi*'ndeki gibi daha başka durumlarda grotesk egemendir. Poe için, çoğu kez, gösterişli (*Kızıl Ölümün Maskesi*) veya tiksindirici (*Kral Veba*) olanaksız sahneleri yazıyla oluşturmak söz konusudur. Böylece, acı veren ve insanın yüreğini paramparça eden bir görüntü en üst dereceye ulaşmış bulunur. Acımasızlık üzerine buluşlar (*Kuyu ve Sarkaç, Amontillado Fıçısı*) şaşırtıcı bir niteliğe bürünür. Pişmanlıklar suçlunun maskesinin neredeyse doğaüstü bir tarzda düştüğü birçok cinayet öyküsünü (*Kara Kedi, Boşboğaz Yürek*) biçimlendirir. Her Poe meraklısı, ölümcül durumların, çürümenin, züppeliğin eşlik ettiği acımasız bir melankolinin esas olduğu durumları bilir. Açıklanmış veya hiç dokunulmamış olsun, onun fantastiği özellikle (özentili, son derece kesin) bir üsluptan, mekânların bazen varlıkları yarattığı, çoğu kez genetik olan uğursuzluğun sapkın davranışlara yol açtığı bir atmosferden ayrılamaz. Poe, zaten alay ettiği uzlaşılardan fedakârlıkta bulunarak, korkunun ustası olmayı bilmiş, (Freud'un önceliği Hoffmann'a vereceği) olağandışı gibi ve anlamı daha belirsiz, daha az tanımlanabilir ve komiğe indirgenmeksizin komik nitelikleri içerme kapasitesine sahip, son derece garip bazı ikincil estetik kategorile-

rin başlatıcısı olmuştur. Öykülerinin arasında bir tanesi vardır ki çok etkileyicidir. Poe orada kendi gençliğini yeniden kurar. William Wilson adıyla konuşan şahıs bir '*alter ego*'dur ve metnin konusu, yazarın bilinçaltını gözetleyen ve onun arzularını endişe içerisinde gerçekleştiren eleştirel bir imge olan bu ikizin, Wilson'un öldüreceği, ama onunla birlikte kendini de yok edeceği bu kötü niyetli bireyin ısrarına dayanır.

Amerikalı öykücünün sürüyle taklitçisi olacaktır. Bunların çoğunluğu ondan sadece çok aşırı durumları, dehşetin kokuşmuşluğunu, deliliğin en ileri derecesini almış gibi görünmektedirler. Bunlardan çok azı onu farklı kılan hususları, mizah anlayışını, tek kelimeyle onun zekâsını miras alacaktır, zira Poe'nu çözümleyici fantastiği, romantizmin ondan önce çoğunlukla salt korku öykülerine bıraktığı alanı tam bir sanat düzeyine yükseltir.

II. – Verne'in 'olağandışı'sı, Villiers'nin tinselciliği

1. Poe'nun tek romanı, denizcilik öyküleri içerisinde yer alan *Arthur Gordon Pym'in Öyküsü* (1837), son bölümlerinin tuhaflığıyla, Jules Verne'in (1828-1905) uygulama alanına koyacağı "olağandışı seyahat"in doğuşuna damgasını vurmuştur. Her şeyden önce, kendisine gençlik metinlerinden birini, *Zacharius Usta*'yı esinleyen Hoffmann'ın okuyucusu olan Jules Verne, "insana özgü olağandışının dâhi şairi" E. A. Poe'ya borçlu olduğunu saklamaz. *Sphinx*

des glaces (Buzlar Sfenksi) adlı gecikmiş eseri, Pym'in serüvenlerle dolu uzun yolculuğunun devamını yazmak gibi olmayacak bir işe girişir (aynı şeyi daha sonra Lovecraft da *Delilik Dağlarında* adlı eserinde yapacaktır). Bilimin fetihlerine inanan ve bilinen evrenin sınırlarını araştırmaya çalışan Verne'in kitapları fantastiğe geçecek gibi yapan ama geçmeyi ustalıkla öteleyen bir ilişki sürdürür. Onun "olağanüstüsü", aslında, hemen açıklanan, ama uzun vadede kâşif-okuyucunun şaşkınlığına yol açan (çoğu kez coğrafi) hayran olunacak bir gerçeküstü niteliğindedir daha çok. Bilimin nedensellik ilkesine *in extremis* başvurmaktan geri durmayan birçok romanı (*Karpatlar Şatosu* [1892], *Wilhelm Storitz'in Esrarı*) zaten doğaüstünün yolunu tutmuş vaziyettedir. Genel olarak, eseri, ansiklopedik bilgilere düşkünlüğüne rağmen, Kaptan Hatteras'ın sürekli kuzeye çekilmesi gibi, muamma tarafından adeta mıknatıs gibi çekilir.

2. Jules Verne'den sonra Villiers de l'Isle-Adam'dan söz etmek, XIX. yüzyılın sonuna doğru fantastik türün acayipliklerini yeterince açıklar. Her iki yazar bir noktada buluşur: bilime yer vermek gereğinde. Ancak birinci yazar ilerlemenin yararlarına inanır ve kendi olağanüstüsünü büyük oranda çağdaş dünyanın fethi imgesi üzerine kurarken, ikinci yazar maddenin yanılsamasına dalıp yok olan bir ruh hali için hayranlık duymaktan çok alaycılığı yeğler. Villiers'nin eserinde bilginler yer alır; bu bilim adamları, Edison'un sadece maddeden yaratmakla kalmayıp ipnotizma yoluyla bir ruh da verdiği bir android yaratmayı başardığı *L'Ève future*'de (Müstakbel Havva) (1886) olduğu gibi bazen bir dâhi görünümü-

ne bürünürler; bazen de bütün bir şair ve sanatçı muhitini güldüren Tribulat Bonhomet gibi gülünçleşirler. Villiers, bu gülünçlüklerle, sözde gerçekliğe çok fazla güvenen bütün bir bilim adamı (ve doğabilimcisi) kuşağının yergisini kaleme alır. Hayal gücünden yoksun bu bilginin karşısında, kendi adını taşıyan öyküde, fantastiğin ele almaktan hoşlandığı motiflerin çoğunu gözden geçiren idealist Claire Lenoir yer alır. Villiers'nin tuttuğu taraf çok açıktır. "Gerçekliğin en yüksek biçiminin düşünce olduğu" görüşünden hareketle, açıkça belirtmeden irade gücünü, somutlaşan görüntüyü, Ruh'un yenilgiye uğrattığı Ölüm'ü, yıldızsal bedenler tarafından taciz edilen insanın ikili, hatta üçlü doğasını kabul eder. Bildiklerinin doğruluğundan zerrece kuşku duymayan Bonhomet çok geçmeden düşünce enerjisini su götürmez biçimde kanıtlayan (metinde) doğaüstü bir olguyla karşılaşacaktır.

Villiers'nin felsefesi, zekâsı, onu Poe'nun önemli mirasçılarından biri kılar. Onun dile getirdiği bilim metafiziğe hizmet edecek ve *Axël* (1890) piyesinde olduğu gibi okült bilgileri kendisine yardımcı alacaktır. Villiers, çok önemli yapıtların yanı sıra, fantastiğe egemen olmayan –korku ya da acayiplik etkileri çoğunlukla yeğlenmiştir– *Contes cruels*'in (Kıyıcı Öyküler) (1883) yazarıdır daha çok. Çok sayıda çağdaşı ile paylaşıyor gibi göründüğü ve *Le Secret de L'échafaud ou Les Phantasmes de* M. *Redoux*'da (Darağacının Sırrı ya da M. Redoux'nun Hayalleri) gözler önüne serdiği ölüm cezası takıntısı, Kont d'Athol'ün genç karısına duyduğu aşkın ölü kadının bir geceliğine zengin döşeli, zifiri karanlık zifaf odasında belirmesine yol açtığı (Poe'nun *Ligeia*'sını anımsa-

tan) *Vera* gibi hayranlık uyandıran bir üsluba sahip metinlerden daha az ilgimizi çeker. *L'Intersigne* (Belirti) gerçekliğin algılanmasını kasvetli imgelerin ansızın kesintiye uğrattığı ileriye doğru gelişen anlatımıyla okuyucuyu allak bullak eder. Bu imgeler, gerçekte, anlatıcının uzun yıllar sonra memleketi Brötanya'da yeniden gördüğü bir papazın ölümünü bildirir. Eğer sembolist bir fantastikten söz edilecekse, bu, eski değerlere, aristokrasiye ve Katolikliğe sıkı sıkıya bağlı da olsa, hiç şüphe yok ki, Villiers'nin fantastiğidir. Öte yandan, Villiers'nin fantastiğinde, olağandışıyı rahatlıkla küçümseyen veya kendini İde'nin hayatını tartışma konusu yapmış kuşkulu deneylere veren bir çağa karşı yönlendirilmiş bir mizah damarı da eksik değildir; William Crooks gibi parapsikologlara karşı duyduğu güvensizlik, geçmişin dünyasına tutkun olan ve yitip gitmiş kişileri ispirtizma yoluyla (bayatlamış *Conte de fin d'été*/Yaz Sonu Öyküsü'ndeki gibi) evcilleştirmeye çalışan insanlara beslediği sempati buradan kaynaklanmaktadır.

III. – Hayalet doğalcılık: Maupassant'ın eseri

Doğalcı hareketin amaçlarıyla fantastik yazın arasında ilk bakışta bir uyumsuzluk fark edilir. Bununla birlikte, fantastiğin çoğu zaman gerçekliğin titizlikle kavranmasını gerektirdiği düşünülecek olursa, bunun böyle olmadığı anlaşılır. Böylece, É. Zola'nın kuru kuruya betimlemeler sıralamaktan çok uzak, engin Rougon-Macquart'ı, gerçekliğin çarpı-

tıldığı anları dikkate değer bir yoğunlukta içerir. Flaubert'e gelince, Faustvari eseri *Tentation de saint Antoine*'daki (Ermiş Antoine'ın Günaha Karşı Sınanması) doğaüstü olaylardan büyük bir zevk almıştır; öğrencisi ve en aziz dostu Maupassant (1850-1883) fantastiği bilerek gündelik hayatın içine sokmak suretiyle ona yepyeni bir çehre kazandırmayı başarmıştır. Yetkin bir biçim arayışı, Nodier'den beri bu tip anlatılar için ayrıcalıklı bir ölçü birimi olan novellanın uygulama alanına konulmasını teşvik etmiştir. Maupassant, "edebiyat yapmaksızın", bir yirmi yıl kadar, çoğu kez korkutucu nitelikte anekdotlar anlatacaktır. Anlatılarının kısalığına rağmen, üslubu etkili sıfatların hızla çoğalmasından sakınmaz.

Çok geçmeden korkuyu temel özelliklerinden biri haline getirdi. Bu, kara romanların mağrur korkusu olmayıp, herkesin hissedebildiği, şeyleri ve varlıkları, zamanın ve mekânın verilerini iç karartıcı bir şekilde değişikliğe uğratan oldukça yaygın bir duygudur. Bu korku "biraz geçmiş yüzyılların hurafeleriyle karıştığında" dehşete kadar varır. Maupassant "Anlaşılmaz sinirsel yıkımları", "beyin iflaslarını" didik didik etmeye çalışır. İki yıl arayla *La Peur* (Korku) (1882-1884) başlıklı iki *novella*yla yaşanmışlığın damgasını taşıyan öyküleri bir araya getirir. Çöl bitkileri üzerindeki kum tanelerinin kulaklardan silinmeyen gürültüsü, bir köpeğin bir kış gecesi bir pencerede beliren bulanık görüntüsü, görünmez bir varlık tarafından fundalıkta itilen el arabası, bir tren kompartımanında duyulan fenol kokusu, somut bir varlık kazanmış olaylar olduğu kadar, kaygı konularını değiştiren bir beklenti veya yalnızlık iklimi. Maupassant, *Apparition*

(Hayalet) veya *L'Inconnue*'de (Yabancı) bazen gotik bir geleneği anımsar. Çoğu kez kolay tarafından düşe başvurmayı ihmal etmez; örneğin, karabasanın sonunda, yaşayan hiçbir allahın kulunun bulunmadığı bir Paris'i boydan boya geçen düşçünün boğulmak için yavaşça kendini Seine'in koynuna bıraktığı *La Nuit*'de (Gece) ya da iç karartıcı bir kurum, "gönüllü ölüm cemiyeti" aracılığıyla içini döktüğü kara mizah fantezisi *L'Endormeuse*'de (Uyutan Kadın) olduğu gibi. Bununla birlikte, yaptığı tercih, şaşırtıcı bir özgünlük verdiği çağdaş bir dünya yaratmaya götürür onu. Yazarın eline geçen, derisi yüzülmüş gerçek bir elden esinlenen ve 1875 tarihli bir ilk metni yeniden ele alan *La Main* (El), başlangıçta açıklanılmaz olduğuna inanılan bir cinayeti hikâye eder. Anlatıcının tanıdığı bir İngiliz bu iğrenç ganimeti beraberinde Amerika'dan getirir ve onu salonunun bir duvarına zincirleyerek sergiler. Ama bir gün zincirlerini kırarak ardında hiçbir iz bırakmadan sırra kadem basan bu el tarafından boğularak öldürülecektir.

"Küçük olayların" ustası olması Maupassant'ın yanılsamasını daha da kolaylaştırır. Yolcularının yüreğine korku salarak anlaşılmaz bir şekilde duruveren bir sandalın gece yolculuğu, *Sur l'eau* (Sular Üzerinde) okuyucuyu son satırına kadar –kanımızca pek de gerekli olmayan rasyonel bir açıklamayla gücünü azaltmıştır– ikna eder. Maupassant'ı engelleyen sadece (aşırı ölçüde aziz tuttuğu) korku değildir. İster kişisel zevki için olsun, ister uzun süre pusuda bekleyip sonunda onu alt eden akıl hastalığı yüzünden olsun, deliliğe ilgi göstermiştir. Hoffmann gibi grotesk bir esini beslemek için değil de, gerçekçi bir ruhla, gündelik hayatın,

daha çok da belirli bir tarihten itibaren sık sık ziyaret ettiği Salpêtrière'in[2] ve –eserlerinde bazen sözünü ettiği– Charcot'nun çalışmalarını tanımasının kendisine sağladığı vakaları hikâye eder giderek. "Fantastik hikâye" Conte de Noël (Noel Hikâyesi) tuhaf bir isteri meselesini anlatır. Her şeyin düşsel bir görünüme büründüğü uzun Normandiya kışı sırasında bir köylü yolu üzerinde bir yumurta bulur. Evine döner. Karısı yumurtayı yer, ama ansızın cin çarptığını hisseder ve bundan kurtulmak için dualarla cin def eden birine başvurması gerekir. Fantastik burada haddizatında doğaüstü değildir; varlıklardan ve onların gerçekliği delice yorumundan kaynaklanır. Maupassant'ın gücü –ve kuşkusuz ıstırabı– bizi de bu dengesizliğe ortak etmesinde yatar. Novellalarından başlıkları *Lui?* (O mu?), *Un fou?* (Deli mi?), *Qui sait?* (Kim bilir?) gibi soru formunda olan bazıları onun aklın tarafını tutmayı reddettiğini gösterir. '*Lui?*'nin anlatıcısı ikizini keşf eder. Doktorların otoskopi dedikleri şeyin kurbanı olarak kendini bir koltukta oturur görür. '*Un Fou?*' manyetik aurasıyla nesnelerin yerini değiştirebilen bir insanın ilginç güçlerinden söz eder. *Bir delinin mektupları* (Gogol'ün Bir Delinin Güncesi'ni anımsayalım) sabit fikir haline gelen görünmez varlıkları konu edinir. Akıl hastasının yansısı silinir. Belli belirsiz hayali tarafından yeri alınan birey kendi kendinin üstünü çizer.

Bütün bu anlatılar, yıllar boyunca, gizlice, yazarın daha ünlü bir öyküsünün, *Le Horla*'nın hazırlanmasına yardım etmiş gibi görünmektedir.

2) Paris'te Arsenal semtindeki akıl ve sinir hastalıkları hastanesi. (ç.n.)

Bu öykünün iki versiyonu yayımlanmıştır. Bunlardan klasik tarzda olanı (Ekim 1886), hastanın konuşmalarının dinleyicilerinin ve akıl hastalığı uzmanlarının düşünceleri yoluyla aktarılmasından ibarettir. Diğeri (1887) –bu daha dikkate değerdir– 8 Mayıs ile 10 Eylül tarihleri arasında tutulmuş gizli bir günlüğün sayfaları boyunca düşün araya sokulmasını sergiler. Anlatıcının yüreğini yavaş yavaş bir tedirginlik kaplar. Yanı başında bir başka varlığın yaşadığı izlenimine kapılır. Bir bardak içindeki suyun, kendisinin uyurgezer olduğuna işaret eden hiçbir belirti olmamasına karşın, uykusu esnasında içilmiş olması yüreğine korku salan ilk kanıtı oluşturur. Göstergeler üst üste yığılır. O, yine de, anlamaya çalıştığı "öteki"ne boyun eğmiştir artık. Bir odaya hapsolmaktan korkarak ötekini öldürmek için kendi evini ateşe verir, ama yangından sonra kendisini taciz eden varlığın ölümünden bir türlü emin olamaz.

Normandiya taşra ağzında yabancı anlamına gelen "horsain" sözcüğünün karşılığı olabilecek, uydurma Le Horla sözcüğü, hermenötik bir nesne olarak değer taşır ve yoruma davet çıkarır. Novella bir sistem olarak kurulur, okuyucunun kafasını karıştırmak için müthiş bir tutarlılığa sahiptir. Burada, belki hiçbir sanat eserinin tamamen es geçemeyeceği bir paranoyanın dinamizmi görülür. Maupassant, *Madame Hermet*'de "deliler beni çekiyor" diyordu. Sadece varlıklar tarafından çekilmekle kalmıyor, haddizatında onları kafasına fazlasıyla takıyordu. Son öykülerinden biri olan '*Qui sait?*' bizi açıklanamazla karşı karşıya getirir. Bir akıl hastanesinin eli kolu bağlı konuğu olan anlatıcı, bir gece bir gösteriden döndüğünde evdeki mobilyaların nasıl anlaşılmaz

hareketlerde bulunduğunu ve ansızın evi terk ettiğini anlatır. Birkaç yıl sonra onları ilginç bir antikacıda bulur, ama ne kadar şaştığını söylemekten kaçınır. Sonraki gece mobilyalar gizemli bir şekilde evinde yeniden bir araya gelecektir. Ama bu defa da antikacı sırra kadem basmıştır. O zaman, kahramanımız bu hayalet mobilya arasında yaşamayı reddeder ve bir akıl hastanesine kabul edilmek ister. Aynı dönemde, Maupassant'ın kendisi de aynı servise başvurmak zorunda kalır. "*Déménager*" fiilinin[3] argodaki anlamını düşünerek, burada *taşınan kim* diye sorulabilir.

Birçok defa gördüğümüz gibi, en iyi fantastik çoğu kez bireysel bir hikâyeden çıkmaktadır. Edebiyat bazen bir yazarı tehdit eden deliliği yönlendirmek için yeterli olmaktadır; bununla birlikte, bunun başarılamadığı durumlar da vardır. O zaman, yazarı gölgede bırakarak, bunama her şeye egemen olur. Maupassant bu geri dönülmez ufkun iyi bir örneğidir.

IV. – Fin de siècle öyküleri

Artistik dönem "fin de siècle" fantastik nitelikli metinler bakımından hatırı sayılır bir paya sahiptir. Öyle görünmektedir ki, böyle bir eğilimin nedeni sanayi uygarlıklarının gelişmesinden ve ilerlemeye duyulan inançtan doğan kaba maddeciliğe karşı bazılarının gösterdiği derin tepkidir. Dekadan yazarlar, Romantiklerden daha fazla, ahlaki ve

3) Déménager: Taşınmak, göç etmek, saçmalamak. (ç.n.)

entelektüel göndergelerin gözden düşüşünü hissederler. Gelişim halindeki moderniteye katılan bu yazarlar onda kokuşmuş, geçici bir parıltı görürler. Metinleri bu yüzyıl sonundan sarhoş olur, felaketi çabuklaştırır veya düş yoluyla, sayı emperyalizminin daha şimdiden egemen olduğu bu dünyaya karşı bir direnç mevkii oluşturur. O zamandan beri geçmişin yıkıntısı antidotunu kışkırtır: öbür dünyanın nostaljisi, okült bilimlere artan ilgiden zaten cesaret bulan bütün bir hortlak anlatıları geleneği. Satanizm de en yüksek noktasına ulaşır (Huysman ona o nefis *Là-bas*'yı (Orada) (1891) adar). Éliphas Lévi'nin *Dogme et rituel de haute magie*'si (Yüksek büyücülükte dogma ve ritüel) okunur. İspirtizmacı Allan Kardec tanınmış bir yetkedir. Londra'da, A. Breton'un *Message automatique*'inde (Otomatik İleti) anımsayacağı Myers'in kanatları altında Ruhsal Araştırmalar Topluluğu kurulur. Fantastik edebiyat bu itibar ikliminden her zaman kârlı çıkmayacaktır. Ama bazıları çağının, korkularının ve özenticiliklerinin tanığı orijinal bir evren yaratmayı başaracaktır. "Hikâyeler"in çoğunluğuysa, heyecan uyandırmayı amaçlayan bir sıfat eşliğinde yayımlanacaktır: Remy de Gourmont için "büyülü"; William Cobb (Jules Lermina) için "inanılmaz"; Laurent Montesiste için "baş döndürücü"; Henri de Régnier için "kararsız". Poe'nun şahane keşfinden sonra dizi dizi düşsel ortaya çıktı. İlan, nadiren sözünü tutar. Bununla birlikte, Régnier, dönemin en iyi karşılanan öykülerinden birini ortaya koyar. *L'Entrevue* (Buluşma) anlatıcıyı en gözde mekânı olan Venedik'te gösterir. Viran bir sarayda oturan kahraman, hâlâ eskinin debdebesinin parıldadığı salonlardan birinde bir başına uzun saatler geçi-

rir. Salonu süsleyen büyük ayna akşam indiğinde artık anlatıcının siluetini yansıtmaz; ona bir başka insanı, sarayın bir önceki yüzyılda orada yaşayan sahibini gösterir. Bu "buluşma" aynadaki insan tarafından fark edildiği oranda anlatıcı için bir alışkanlık haline gelir; ta ki bir gün ayna kırılarak onu ciddi şekilde yaralasın ve sırrını ebediyen gizlesin.

Gece kuşu ve eter tiryakisi bir hayattan esinlenen Jean Lorrain'in (1856-1906) eseri, marazi karnavallar ve hiçlik korkusu takıntısının damgasını vurduğu bir fantastikte başarılı olur. Yazarın kendisi maskeyi "gizemin gülüşü", gerçekliğin çarpıtılmasıyla yaratılmış "yalanın yüzü", "bilinmeyeni gizlemek için, abartılmış gerçekliğin bile bile yapılan çirkinliği" olarak tanımlar. Bu engelli baloların gediklisi, bu kasap çocukların âşığı marjinal yerlerde dolaşarak öyküleri için malzeme toplar. *Les Trous du masque* (Maskenin Delikleri), bir düşü, zevk düşkününün sonunda kendini kendisi gibi sessiz ve iç karartıcı maskelerle çevrili bulduğu absürd bir noktaya kadar vardırır. Peşinden ayrılmayan bu kişilerin kukuletalarını birer birer çıkardıktan sonra kendisininkini de sıyırdığında sadece hiçlikle karşılaşır, ama bir dostu onu kâbusundan uyandırır. Fantastiğin burada aldığı boyut bir deneyimin ve günlük varoluşla kirlenmiş kötü bir hayatın sonucudur.

Lorrain'in çağdaşı, yapmacıklığın ayartısına kapılmış İngiliz Oscar Wilde (1854-1900) ise, toplumsal bir çevrenin kafa yapısını ortaya çıkararak, görünüşteki tuzakları dramatize eden bir roman yazmakta ustalık göstermiştir. *Dorian Gray'in Portresi* (1891) *kafada canlandırma üzerine bir doğaüstüne* başvurur.

Şaşırtıcı ve hiç bozulmayan bir güzelliğe sahip genç Lord, kendisi kötü alışkanlıklar edindikçe yavaş yavaş yaşlanıp çirkinleşen –açıklanması olanaksız bir tuhaflık– bir portresini gizli bir odada saklamaktadır. Yaşadığı sefahatten bıkıp bir gün bu muhbir tabloyu yırtan Gray bu hareketiyle kendini öldürecektir. Tablodaki yüz ilk günkü güzelliğini alırken, modeli, yıkıcı tutkularının eseri yüz hatlarıyla ansızın yaşlanarak ölür.

Kendisi de tipik bir ikili varlık olan Wilde, böylece, kendi yazgısının estetik masalını şekillendiriyordu. Poe'nun *William Wilson*'unu ve *Oval Portre*'sini anımsatan bir fantastiğe bel bağlamıştı, bununla birlikte, *The Canterville Ghost*'u (Canterville Hayaleti) (1891) yazarak en güldürücü demistifikasyonu başka bir yerde sundu. Bir hayalet, burada, ciddi ciddi mesleğini icra etmektedir ama konağın yeni konuklarını, zerrece inancı olmayan zengin Amerikalıları korkutmayı beceremez. *Story* bir peri masalı havasında sona erer: hayaletin ebedi istirahatına çekilmesiyle ve sevimli bir çiftin evlenmesiyle. Böyle bir parodi, türün ölçüsüzce hangi noktalara kadar götürüleceğinin işaretini daha o zamandan vermekteydi. Bununla birlikte, türün yaşayacağı güzel günler vardı daha önünde.

V. – R. L. Stevenson ve B. Stoker

XIX. yüzyıl, son yıllarında, dünya fantastik edebiyatının iki önemli eserinin yayımlanışına tanık olur: R. L. Stevenson'un *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ı (1886) ve Bram Stoker'ın

Dracula'sı. Bu kitaplar basılır basılmaz çok büyük bir başarı elde ederler. Öyle görünmektedir ki, her ikisi de bazı temel mitik gerçeklileri anlatmaktadır.

1. Özenli ve güçlü imgelere yer veren üslubuyla Stevenson (1850-1896) bir anlatı ustasıdır – onun *Define Adası*'nı kim unutabilir? Gerçekliğe özen gösteren, yetenekli bir öykücü olarak, bayağılıklara düşmeden, ikiyüzlü bir kişilik Jekyll-Hyde'ı icat ederek, onu hazırlayan bölünme ve çelişkiyi, herkesin yakalayacağı örnek figürü yaratır.

Londralı saygın doktor Jekyll, hayatını bilime adayarak kendini zevkü sefaya sürükleyen eğilimleri gemlemeyi başarmıştır, ama çifte tabiatlı olduğunu bilmesi onu, karşıtlıklarla dolu kişiliğini serbest bırakan bir ilaç icat etmeye sevk eder. Bu ilacı içtikten sonra sınırlı bir süre için başka bir varlık, çok çirkin görünüşlü grotesk bir yaratık, Hyde, olur. "Tam bir biçimsizlik örneği izlenimi yaratır, ama yerini belirlemek mümkün olmaz," diye anlatır, bu meseleye iyice bulaşmış olan anlatıcı, Utterson adlı bir noter. Deneylerinin başlangıcında, Jekyll, başat kişiliğine çabucak geri dönmeyi başarır; Hyde'a ancak en kösnül arzularını tatmin etmek istediğinde (bu ona cinayet de dahil çok gaddarca eylemler yaptıracaktır) dönüşür. Yine de, şeytanî ikiz Hyde yavaş yavaş Jekyll'ın yerini alma eğilimi göstermeye başlar. Kaçınılmaz olarak, ihtiyacı olmasa bile ünlü karışımı içmek zorunda kaldığı günler gelir. Sonunda, bir gün Hyde'ın bedeninde mahpus kaldığı, Jekyll, yani kendisi olmanın uygun bir yolunu bulamadığı için zehirle hayatına son verir.

Noter Utterson'un ilkin bir polis soruşturması olarak sürdürdüğü bu uzun öyküye giderek açıklanamaz bir gizemin öğeleri sızar. Jekyll'ın bir doktor arkadaşının ve Jekyll'ın kendisinin anlatısı olan son bölümler çözümü sunar. İndirgeyici olmaktan uzak bu anlatıyla saltfantastiğe adım atılmış olur. Kitabın başarısı, açıktır ki öykünün anlatılış tarzından ve yarattığı moral tartışmadan ileri gelmektedir. İnsanın aklına, elbette, canavarın bazen acınmayı hak ettiği, Mary Shelley'nin türe modellik eden *Frankenstein*'ı geliyor. Stevenson tarafından hikâye edilen "tuhaf vaka" Balzac'ın kafasında geliştirip olgunlaştırdığı '*homo duplex*'in gizil güçlerini dramatize eder. Aynı bireyde karşı karşıya gelen kötülük ve iyilik bir çehreye kavuşur; fantastik, bu durumda, Jekyll'ın dönüşümünden çok, ahlaka aykırı arzuları kafasından atamayan insanın dönüşümüdür. Hayata gömülmüş ve büyük kentlerin gece ortamına doğaüstü bir boyut veren ahlâkî hikâye, hiç kuşkusuz, –ve püriten topluluk bunda hiç yanılmamıştır– kendisini iyi tanıyan ve hakkında iyi bilgi verecek kişi olarak sırasıyla O. Wilde'ı, Marcel Schwob'u ve Mac Orlan'ı gösterecektir.

2. Edebiyat tarihinde İrlandalı Bram Stoker'ın adı Stevenson'unkinin yanında kesinlikle görmezden gelinmiştir. Bu anlaşılabilir bir şeydir. Bununla birlikte, o, dehşet arayışının hiçbir zaman kolaycılığa boyun eğmediği bir çok-satarın yazarı olarak geridöner. Sinemada, Murnau'nun (belkide aslından daha üstün olduğu rahatça söylenebilecek) *Nosferatu*'su (1897) ve Terence Fisher'ın filmleriyle rahatlıkla boy ölçüşebilecek çok sayıda filmle geniş halk kitlelerine ulaştırılan

Dracula'sı (1922), hiçbir zaman dar bir gerçekçiliğin yanılsamasına düşmeksizin canavarı mesafeli bir şekilde betimleyerek onu kuşatan ve ilgili bakış açılarını çoğaltan kesin bir düzene uyar. Stoker anlatısını samimiyetle tutulmuş çeşitli günlükleri harmanlayarak oluşturmuştur; Dracula'nın uzak Transilvanya'sından kütüphanecisi olmak üzere çağırdığı baş anlatıcı Jonathan Harker'ın güncesi, Harker'ın müstakbel eşi Mina Murray'nin güncesi ve nihayet anlatıyı istila eden doğaüstü olaylara görünüşte ussal bir açıklama getiren vazgeçilmez bilim adamı Dr. Van Helsing'in güncesi. Bu sayfalara mektuplar, telgraflar, gazete kesikleri ve hatta kaydedilmiş bir mesaj ilave edilmiştir. J. Harker'ın güncesi (Stoker stenografiyle tutulmuş olduğunu belirtir) vampir kontun şatosuna kadar yapılan ve sezgisel işaretlerin damgasını vurduğu, bütün olayları başlatan bir yolculuğun anlatılmasıyla başlar. Bu en önemli tanık, tanıdık dünyadan ayrılarak, Murnau'nun *Nosferatu*'sunun bir ilan tahtasında gayet güzel özetlediği yasak bölgelere adım atar: "Köprüden geçeni hayaletler karşılar." Dehşete yakın olmanın etkisi fevkalade büyüktür. Dracula, elinizi uzatsanız dokunacağınız kadar yakındır ve çok geçmeden sayfaları doğaüstü bir ışığa boğarak olağanüstü güçlerini ortaya koyar. Arkaik ülke Transilvanya ile uygar ülke İngiltere arasındaki mesafe karabasanı uyanıklıktan ayıran mesafe kadardır; oysa, anlatı, çağdaş dünyada kabul edilmesi olanaksız bir yaşayan-ölünün dehşetini ortadan kaldırarak sona erer. Kişilerin tepkilerini ustalıkla ortaya koyan ve psikolojik olmayan *Dracula* entrikanın bölümlenmesi ve yansıtılması bakımından popüler romanlardan çok farklıdır. İzlenimlerle, hatta bazı anlatıcıların

sezgileriyle yetinerek, Bram Stoker, her zaman bunların paranormal sonuçlar doğurduğunun düşünülmesine izin verir. Bununla birlikte, Dr. Van Helsing'in düşünceleri haddizatında inanılmaz olan bazı olaylara inanmaya zorlar insanı. Burada, benimsenen roman biçimi gerçekliğin temel dayanaklarını sarsan bir tek olguya fazla önem atfetmekten kaçınır. Bir zaman yaratır, tanıklıkları çoğaltır ve aynı anda hem erotik hem tiksinç olan bir varlık inşa eder, çünkü okuyucu Mina'nın Kont'un ipnotik etkisi altına girmesine karşı duyarlıdır. Besbelli bir geleneğin farklı unsurlarını kullanan Stoker, dehşeti arzunun karmaşık eğilimlerine bağlayan bir mit, bir anahtar kişilik şekillendirmek üzere onları düzenleme yeteneğine sahiptir. Yüzyılın son dönemlerinde düşsel bir siluet yükseltir; modern dünyayı tehdit eden, doymak bilmez geçmiş, sonsuza dek ortadan kaldırılması gereken atalardan kalma toz. Bu bir nostaljiye, gotik düşlere, güç istemine yanıt verdiği oranda bizi çeker. *Dracula*, hâlâ geçmişinin ihtişamına bağlı XIX. yüzyıl gibi, ölmeyi reddeden bir efsanedir de.

V. Bölüm

FANTASTİĞİN MODERN YOLLARI

Çağdaş döneme yaklaştıkça fantastik yazının beğenisi incelir. Bu bölümde görüleceği gibi, yüzyılın başında işaret noktaları henüz belirginken, günümüz edebiyatı düşünüldüğünde değişken bir niteliğe bürünür. Bu durumda, sanat ürünlerini giderek daha kozmopolit bir gözle görmek gerekir. İki dünya savaşı varlıkların ve fikirlerin dolaşımının artması sonucunu vermiştir.

I. – Dışavurumcu Almanya

Yüzyıl bir şölen (la Belle Époque) ve aynı zamanda da her tarafta sezilen bir felaketi maskelemeyi dileyen o çılgın yıllar gibi geleceğe ilişkin bir belirsizlik iklimine açılır. Fransa'nın aldırmazlığı Almanya'da da görülür, ama kokuşmuş eski mahallelerin devasa konutlara komşu olduğu, gölge

ve sisin korku yarattığı, şiddetin kuluçkaya yattığı "her yöne doğru gelişen" kentlerde çılgın burjuvazinin düşmanı, asi insanlar tarafından yaratılan dışavurumcu hareket gelişir. Azgın, aşırı, usdışına açık bir tür duyarlılık ortaya çıkar. Kaba maddeciliğe karşı her zaman güçlü bir silah olan bu usdışıcılığa gizli toplulukların, büyücülerin, ipnotizmacıların çoğaldığı oranda inanılır. Nazizm de zaman zaman ona başvurmaktan geri durmaz.

Acayip ve iticitablo ve resimlerin yaratıcısı sanatçı Alfred Kubin bizi düş âlemine sokan bir roman yazar: *L'Autre Côté* (Öte taraf) (1909). Anlatıcı, bir gün eski bir dostundan onu Asya'nın keşfedilmemiş bir bölgesinde her türden insanla kurduğu bir devlete davet eden bir mektup alır. Modası geçmiş bir anlayışla inşa edilmiş evlerin bulunduğu başkente kadar yapılacak olan yolculuk uzundur. Ayrıca, bu krallıkta varlığını sürdürmek tehlikesiz değildir. Tuhaf emareler bir komplonun eli kulağında olduğunu haber vermektedir. Düş evreni böylece gerçek dünyanın endişelerini kopya eder. Kent, Fritz Lang'ın *Metropolis*'indeki gibi sakinleri üzerinde egemenlik kurmuştur. Yazarların rahatça işbirliği yaptığı çağın sineması, kimsenin endişe duymaktan kendini kurtaramadığı bir toplumsal iklimden doğan şeyi neredeyse ipnotik bir güçle sergiler. Canavarlar ekranda boy gösterir: Stoker'ın Dracula'sını yeniden ele alan Murnau'nun *Nosferatu*'su, *Homunculus* vb. gibi kurmaca yaratıklar ya da kentte hatırı sayılır bir güç kazanmış vicdansız kopya bireyler, hele de Caligari veya Mobuse gibi bütün bir kenti avuçları içine almış gizemli doktorlar. Fantastik o zaman şaşırtıcı bir geri dönüş yapar; bir gereksinmeye karşılık verir. Buhran,

gizem ve suç dönemine uygun olarak, bütün Avrupa'yı baştan başa dolaşan büyük ürpertiye düzmece bir açıklama getirir.

Eseri o zamanlar çok sayıda insan tarafından tanınan Hanns Heinz Ewers (1871-1943) Münih'te bir dizi yönetir: Poe, Hoffmann vb. yayımlayan "Galerie der Phantesten". Bu yazıların düşleri, bir çağın kan dökme, şiddet ve sapkınlık konularındaki zevklerine uygun düşer. Ewers, içinde kayboluncaya kadar bunlarla oynar. Aslında Hitler hayranı olan yazar, Naziler (o zamanlar SA'lar) için ısmarlama bir roman yazacaktır: kahramanı bir şehit olarak can veren (oysa destekleyicileri arasında çıkan bir kavgada öldürülür!) *Horst Wessel* (1933). Yine de, çok geçmeden Hitler ve SS'ler kitaplarını mahkûm edeceklerdir. Bu tarihsel gizli anlaşmayı anımsatmamızın boşuna olduğu düşünülmemelidir; fantastik, gerçekte, hiçbir zaman masum değildir (dehşet imgesi olarak yaydığı şeyin ne olduğunu gördük). Etkisi, genellikle inanıldığı gibi, arınma sağlayıcı nitelikte de değildir. Güvensizliğin pençesinde kıvranan aynı kanıya sahip bir toplumda kurban imgeleri aktarmak da risklidir. Bu imgeler, demek ki, bu durumda bir uyarıdan ziyade bir kışkırtma olarak görülüyordu.

Ewers, birçok özelliğiyle fantastik yazarlar arasına girer. Öykülerinden özellikle korku alanındaki derlemesi geleceğe kalacaktır; çok değişken de olsa bütün anlatılarından aynı dehşet yayılır. Ancak altbaşlığı belli bir amaçla "Olağanüstü Öyküler" olan öykülerinde ne Poe'nun aşırı inceliğine ne de onun mükemmel üslubuna sahiptir. Sadece, dünya çevresinde yaptığı bazı yolculukların esinlediği anekdot-

ları anlatır. Barbey d'Aurevilly'nin ve Villiers'nin arkasından, en güçlü etkiler karşısında geri adım atmayan Ewers kötü beğeninin sınırına kadar alışılmadığa yönelir. Bir kadın tarafından aklı başından alınan bir adam kendini portakal ağacı sanır. En iyi karşılanan öyküsü, kuşkusuz, tıp öğrencisi Richard Bracquemont'un günlüğü *Die Spinne*'dir (Örümcek). *Horla*'daki gibi bir sanrı olduğu sanılan şeyin aşamaları günbegün izlenir. Büyüleyici bir manzara kılı kırk yararak betimlenir. Daha önceki sakini ölmüş olan bir odada bir meydan okuyuşla kalan Richard, penceresinde, giderek üzerinde telepatik bir etki yaratan bir kadın yüzü görür. Onun ölümcül çekiciliğine uzun müddet karşı koyamayacaktır. Bu gerçek vampir manidar bir şekilde Gautier'nin ölü âşığı gibi Clarimonde adını taşımaktadır. Ewers bu uğursuz dişiye çok uzun romanı *Mandragor*'u (1911) adayacaktır.

Ewers'in çağdaşı Gustav Meyrink (1868-1932) tamamen başka nitelikte bir eser meydana getirdi. 1915'ten 1932'ye kadar yayımlanan beş roman (altıncısı *Simyacının Evi* tamamlanamamıştır) aynı zamanda hem tanıdık hem de şaşırtıcı bir dünyayı Prag gettosunun veya Amsterdam kenar mahallelerinin karınca gibi kaynayan ortamını yaratmayı başarır. Kendi tarzında, sevmiş olduğu bir kenti yaşatır: fakir fukara, gelenekler, âşık entrikacılar veya suçlular.

Golem (1915) bizi trajik veya gülünç varlıklarla tanıştırır: eskici Wassertraum, acayip ve kanlı bir ayine göre intihar eden öğrenci Charousek, tek zevki iridektomi için göz hekimliği mesleğini icra eden kaygı verici oftalmolog Dr. Wassory, uzman Zohar yorumcusu, arşivci Hillel, mucizelere inanan ve inzivada yaşayan kızı Myriam. Meyrink'in bedenden çok

ruhları sunduğu bu kapalı ve sonsuzca dallanıp budaklanmış dünyada her şey mümkündür. Öykünün kahramanı Athanasius Pernath, bir zamanlar bir haham tarafından topraktan yaratılan yaratık Golem'in hâlâ yaşadığı "söylenen" ünlü ve nerede olduğu bilinmeyen odaya sızmayı başarır. Golem oradan ancak bir felaket cemaati tehdit ettiğinde çıkar.

Aynı şekilde Prag'da geçen *Walpurgisnacht* (Büyücü karıların toplandıkları gece) (1917), buna karşılık, gettonun bulunduğu aşağı mahalleyle aristokrasinin oturduğu Hradschin'i karşı karşıya getirir. Tarih burada anlatıyı istila eder. Küçük insanların (bir söylencede haber verilen) ayaklanması zorla kabul ettirilmiş düzenin devrilmesini amaçlar. Sadece sefil insanların isyanı değil usdışının bir yükselişidir de söz konusu olan. Tüm fantastik yazarların içinde, Meyrink, ezoterik bilgilere kesinlikle en fazla vâkıf olandır: kabalistik esin *Golem*'de, yoga etkisi, öte yandan gezgin Yahudi efsanesine de dalan *Das grüne Gesicht*'te (Yeşil Yüz) (1916), Çinli Tao yazarın en tamamlanmış eseri olan *Der weiße Dominikaner*'de (Beyaz Domeniko Rahibi) (1921), simya uygulamaları Der Engel vom westlichen Fenster'de (Doğu Penceresindeki Melek) (1927). Bize vermek istediği ruhsal mesaj ne olursa olsun, Meyrink, öncelikle (özel bir bakış açısıyla), alacakaranlıkla gölgelenmiş, sağlığa zararlı ve değerli gerçek bir evren yaratma yeteneğine sahiptir. Varlıklar bu evrende Rembrandtvari siluet kabartmaları halini alır; Meyrink'in bütün kişileri bir yazgı tarafından sürüklenirler. Yolları üzerinde çoğunun aşamayacağı engeller yükselir. Bir tek kahraman (hayatını da düşleyen bir kahraman) kentin birbirine bağladığı böyle dolambaçlı bir parkurdan başarıyla

çıkar. *Golem*'in Pernath ustası, *Yeşil Yüz*'ün tuhaf yolcusu Hauberiser, Walpurgisnacht'ın taklitçisi Zrcadlo, Beyaz Domeniko Rahibi'nin uyurgezeri Christophe Colombier, Doğu Penceresindeki Melek'in modern büyücüsü Dr. Müller, bunların hepsinin yazgıları önceden bellidir. Karşı durmak zorunda oldukları (ve bazen hızlandırdıkları) doğaüstü olayların varoluş sebepleri sadece onları özgürleştirmek ve mutlak bilgiye ulaşmalarını sağlamak içindir.

"Görünür ile görünmez arasındaki en ince sınırın" yer aldığı Prag çok sayıda edebi eseri beslemiştir. Kafka'nınkiler (1883-1924) en şaşırtıcıolanlardır. Fantastik Kafka sorunu, böyle bir kategoriye dahil etmenin onun erimini daraltacağı pek tabii olsa bile, ortaya atılmayı hak etmektedir. *Dava*'nın yazarıhiçbirzaman açık açık fantastiğe başvurduğunu ileri sürmemiştir. Edebiyatın mutlaklığına olan inancı retorik türlerin koyduğu sınırlarıyıkıyordu. Başlangıcından beri çok çeşitlenmiş olarak kitapları Fransa'da kabul görmüştür. Breton onu çok "simyasal" bir okumaya tabi tutmuş ve her şeyden önce kara mizah gücü bakımından değerlendirmişken, Sartre, *Dava*'nın yazarı ile Maurice Blanchot arasında bir paralellik kurma vesilesiyle[1] onu tam manasıyla modern bir fantastik olarak niteleme eğilimindedir. Ona göre, "altüst olmuş bir dünyaya bir mucizeyle götürülmüş bir insanın" değil, "altüst olmuş bir dünyadaki altüst olmuş bir insanın" davranışları söz konusuydu. Okuyucunun mantığı o zaman böyle bir evrenin dengesizliğini *düzeltemeyecekti.* Çelişkiler

1) *Situations I*'de (Galimard, 1947) yeniden ele alınan *Aminadab ou du fantastique considéré comme une langage.*

giderildiğinden düşsel her şeyi istila ettiğinde, diye Sartre kendi kendisine hâlâ fantastiğin mevcut olup olamayacağını sorar. Bu düşünceyi, Todorov, fantastik anlatının eskiden doğaldan doğaüstüne giderken şimdi ters yönde gider gibi göründüğüne işaret ederek, yeniden ele alacaktır. Yazar bizi artık olağanüstünün oluştuğu o önemli ana götürmez. Açıklanamaz olayları *a priori* sunar ve asıl kurban (çünkü her zaman bir kurban vardır) kısa bir şaşkınlık ânı geçirdikten sonra duruma iyi kötü uyum sağlar. Her şeyden önce, Kafka'nın üç büyük romanının bugüne kadar gördüğümüz fantastik romanlarla çok az benzerliği olduğu üzerinde anlaşalım. Onlar, esas olarak başarısız bir kişi olan kahramanın değersizleşmesine tanıklık ederken, özellikle kavranamaz durumların anlamsızlığının devam ettiğinde ısrar ederler – bu onları pek o kadar da olağanüstü kılmaz. Buna karşılık, kısa metinler fantastiği ortaya çıkaran izlekleri kullanır. Bu izlekleri gülünçleştirir, onlara yeni bir şekil verir ve okuyucuda mükemmel olduğu kabul edilen gerçekliğin altüst olmasından doğan, yeni bir tür şaşkınlık yaratır. *Bir Savaşın Tasviri*'ndeki metinlerden birinde anlatıcı uçmaya başlar; *Yıkım*'da bir çocuk-hayalet yalnız yaşayan bir adamın odasına girer. *Komşu*, kişilik bölünmesi ile ilgili gibi görünmektedir. *Bir Köy Hekimi*, korku öykülerinde sıkça rastlanan unsurlar içermekteydi: kış ortasında bir gece yolculuğu, zaten "doğaüstü" diye nitelenmiş gizemli atlar, bir vampire çok benzeyen seyis, derin bir yarası olan ve hekimin garip bir kuluçka için yanına yatmak zorunda kaldığı bir hasta. Bütün bu durumlarda sadece (Camus'nün Mersault'sunun gördüğü gibi) absürd egemen değildir; öyküye hiçbir şekilde olağanlaştırılma-

mış anormallikler, bayağılıklar serpiştirilmiştir. Kafkacı kişilikler anlaşılmazın karşısında onu indirgeyen değil destekleyen bir tavır takınırlar. Münasebetsizliğin karşısında –bu ister hayatın düzeni ister doğaüstünün düzeni olsun– olacağa boyun eğişi anlatan öyküler. Kafka bazen mitik kişileri ele alır: Poseidon, Prometheus, Sirenler. Bu metinler, bu durumda daha çok mesel değeri taşır. Buna karşılık, direnme yoluyla, bir tür ruh sağlığı adına icat ettiği şey bir derse de indirgenemez. Adamın biri bir kömür kovasına binebileceğini fark eder; bu kova onu bir binek hayvanı gibi istediği yere götürür; bir başkası bir genel parkın sık çalıları arasında yolunu yitirir (oradan bir daha çıkamayacağı söylenmez); bir başkası sırtına çakılmış bir kılıçla uyanır. Sonsuzluğa verdiği bu çok ilginç anlamla Borges'in kendisini tanıyacağı Kafka, öykülerini sona erdirmez, çünkü onlar daha sonra yeniden üzerinde durulmak üzere bir "alıştırma yapma" sarhoşluğu içinde yazılmışlardır. Ölümün ötesinde bile kesin dinlenme yoktur insana – ve bu, *Avcı Gracchus*'un teknesinin limandan limana sürüklenerek yaptığı uzun seyahattir. "Kart bekâr" bir akşam dairesinde bulduğu birbiriyle oynayan iki adet selüloit toptan nasıl kurtulacağını bilemez ve onu bir süre için bir gömme dolaba koyar – ayrıca bürosunda da yaygaracı iki stajyer bulacaktır. Kafka ile ürkünün cafcafından soyunmuş bir fantastik biçimi kendini kabul ettirir. Yazar, anlatıcının niteliğini değişikliğe uğratır. Bir hayvan konuşur. Kurnazca bir oyun denecektir, ama artık hayvan masalları dünyasında değilizdir – ve burada, kendi türünde tekil bir durumun dile getirildiğini işitiriz: insanlaşma yolunda bir maymun Akademi'ye bir rapor ve-

rir; ininin derinliklerinden bir varlık içine doğan düşüncelerin ayrıntılarını verir. Sürü hayvanlarının yanı sıra, Kafka bize göstermek için türünde tek olan, "gerçek rengi bilinmeyen" ve sık sık sinagoga giden hayvanı da, aile babasının kaygı duyduğu münasebetsiz *'odradek*'i de seçer. *Bir Melezleştirme*'nin, çok yalnız olduğu için bir kasabın bıçağı altında can vermenin daha iyi olacağını düşünen "yarısı kedi yavrusu yarısı kuzu" hayvanı, "bütünü anlamdan yoksun görünmekle birlikte kendi türünde tamdır". *Değişim*'de Gregor Samsa uyandığında kendini iri bir tür hamamböceğine dönüşmüş bulur. Bundan kendisi ve ailesi için bir yığın sakınca doğar, ölmesi kaçınılmazdır. Söylenen şeye alegorik bir anlam verilebilir, ama sözcüğe kendi anlamını vererek yapılan okuma daha az geçerli bir okuma değildir; benzersiz bir dikbaşlılığı (bazen direnmeyi) öğretir. Bu istisnayı sıradanlaştırma isteği yaygın bir düşüncedir. Yine de, *Değişim*'in gücü, hiç kuşkusuz, bir eğretileme olmayışına dayanmaktadır.

Dışavurumculuğun saplantıları, toplumsal ve tarihsel durum, 1920'ler Almanya'sında fantastiğin yeniden ortaya çıkış nedenlerini açıklar. Bu, ayrıca, psikanalizin doğuşuna da denk geliyordu. Belirli bir gizem yazısının, "psikolojik" diye nitelenen bilimlere, kesin olmayan, ancak yine de insan ruhunun güçlerini, çoğu durumda sezgi, duyarlılık, hatta okültizm temelinde aceleci açıklamalarda bulunsa da, daha iyi anlamayı sağlayan bilimlerin gelişmesine ne derecede yakından bağlı olduğunu gördük. Fantastik yazılar bu alanlarda ortamı hazırlar veya bazı buluşlardan yararlanır. XX. yüzyılın

şafağında psikanalizin kurulması, bilinçaltının çalışmasını bazen aşırıya vardıracak denli itiraz götürmez şekilde tanımlayarak, parapsişik karanlıklardan kesin olarak kurtulmayı sağlamıştır. Gizemin büyük duvarları böylece çökmek zorunda kalıyordu. İsteri hastaları üstatlarına teslim edilmiş, kolektif cin tutması olayları yok olmuştu. Telepati ve düşünce iletimi onların gerçek temellerinin üzerindeki örtüyü kaldırıyordu. Fantastik tarafından keşfedilen uzay da bir o kadar küçülmüş bulunuyordu. Jensen'in (kendisi de Gautier'nin *Arria Marcella*'sının esinlediği) *Gradiva*'sı (1903) gibi bir öykü bir sanrıyı ve gerçek bir "ilkel dinleme" ile çözülmesini betimler. Bize Jensen'in psikanaliz bilmediği söylenir. Ama Freud yorumlamak için çok geçmeden onun metnini ele alacaktır.

Fantastiğe tutkun yazarlar için, psikanaliz bundan böyle bir tür gelip toslayacakları yer olacaktır. Açıklanamaz olanı açıklamak arzusuyla, psikanaliz, o zamandan beri bilinçaltının, iç çatışma imgelerinin veya evrensel arketiplerin kestirimlerine atfedilen olağandışılıkları çözmedeki ustalığını onların karşısına çıkarır.

II. – Gerçeküstücülük ve doğaüstü

1924'te Freudcu buluşlardan beslenen Gerçeküstücülük manifestosu, doğal olarak, gerçekçi tavrın eleştirisine girişir, mantığın hükümranlığına karşı çıkar, imgelemle düşün hakkı olanı almasını diler. A. Breton, yine de, fantastikten hiç söz etmez. Aslında, onu büyüleyen, güzellikle neredeyse ka-

rıştırdığı ve "roman gibi ve daha genel bir tarzda anekdot niteliğindeki daha aşağı bir türe giren eserler verme yeteneğine" sahip olarak gördüğü doğaüstüdür. Bu açıklamanın son bölümü şaşkınlıkla karşılanmamalıdır. Gerçeküstücüler, aslında, en "gerçekçi" tür olan romanı sürekli aşağılamaktan geri durmayacaklardır. Sadece kara romanı ve takipçilerini (örneğin Julien Gracq) kabul ederler. İlk Manifesto'dan itibaren, Breton, *The Monk*'a övgüler dizer, sık sık bu konuya döner. Ama "fantastik" sözcüğü kaleminin ucuna ancak bir notta gelir: "Fantastikte hayran olunacak bir şey varsa, bu, fantastiğin bulunmaması, sadece gerçeğin var olmasıdır!"

Yıllar içinde, Breton, konumunu kesin olarak belirleyecektir. Arnim'in öykülerinden yapılan *Contes bizarres* (Acayip Öyküler) (yeniden basımı 1933) adlı derlemeye yazdığı önsözde, Alman romantizminin yazgısına yön veren felsefi tartışmayı anımsatır. Arnim'in eserini birçok ideolojik çatışmanın yansıtıldığı bir alan gibi değerlendirerek, burada salt kurmaca olan varlıkları takdir eder. Bu vesileyle, Hoffmann'ı ve onun "ucuz şeytanlarını" küçümser ve onu öykülerinden birinde (söz konusu öykü, hiç kuşkusuz, *Klein Zaches*/Küçük Zaches'tir) Arnim'in 'golem'inin silik bir kopyasına yer verdiği için suçlar. Hoffmann'ın bu şekilde reddedilmesi, bir davanın açıkçası haksız reddine basit bir cümleyle işaret eder. Gerçekte, gündelik hayatta aranan doğaüstü, gerçeküstücüler için Nadja'nın saati gibi bir deney değeri taşır; buna karşılık, fantastik, onlara bir uydurmacanın sonucu gibi görünür, bu yüzden de otomatizmi, rastlantıyı yadsır. Gizeme karşı doğaüstünü seçerek, örneğin Breton "insanlar arasında iletişimin tek kaynağı" olarak ilk akla gelene teslim

olmayı önerir. Bununla birlikte, *Limites non-frontières du surréalisme*'de (Gerçeküstücülüğün sınırsız sınırları) (1937) ve *Situation de Melmoth*/Melmoth'un Durumu'nda (1954) "fantastik" sözcüğünden yararlanmakta tereddüt göstermez. Her iki durumda da, bir kez daha kara romana, "olayların arkasında kaybolan gizli tarihsel temele dokunmayı" sağlayan yaratı tiplerine başvurur. Breton (okunmaz olmasına karşın genç Balzac hariç) Fransız fantastik yazarlarının hakkını teslim etmekten kaçınır. Onu tek ilgilendiren çok özel, aşırı ve onun gözünde Sade kadar şiirsel olan romanesk bir üretim ona asalet mektuplarını yazdırmıştı. Bu son incelemelerinden biri, Pierre Mabille'in *Miroir du merveilleux*/Doğaüstünün Aynası'nın (1961) önsözündeki *iner-kalkar köprü* (onun için artık önemini yitirmiş olan) sorunu kesin çözüme bağlar: "Çağdaşlarımızın gözünde, ne yazık ki, giderek doğadışının yerini almaya başlayan 'fantastiğin' tersine, doğadışını hiçbir şey daha iyi tanımlamayı başaramamıştır. Fantastik her zaman önemsiz bir kurmaca niteliğindeyken, doğadışı son derece büyük bir dirilikle ışıldar ve duygusal yaşamdaki olaylar bütününü ele geçirir." Birçok eleştirmenin o zamandan beri miyop bir bakışla incelediği bir itiraz tamamen içsel bir bakış açısından bundan daha iyi ifade edilemezdi. Fantastik, Breton için, yine de, fazlasıyla edebidir; bir bileşimden, Edgar Poe'da bulunduğundan kuşku duymadığımız becerilerin bileşiminden doğar. Breton, yine de, *Anthologie de l'humour noir*/Kara Mizah Antolojisi'nde (1940) başlıca figürleri yeniden uyarlayacaktır. Sahiden gerçeküstücü bir fantastikten söz etmeye gelince, pek salık verir gibi görünmemektedir. Ne Hoffmann ne de Poe

onu çekmiştir. Gerçeküstücü bir roman, bu hususta dile getirilen karakuşi hükümlere karşın mevcuttur ve bir dizi anlatı otomatizmden ve düşten kaynaklanmaktadır, böyle olmakla birlikte gerçeküstücülerin kendi gerçeklik kavramları gerçekliğin sınırlarını tam olarak ihlal etmelerini engelliyordu. Anıştırmaya ve rastlantıya itibar eden kendilerine has gerçeklik kavramı üzerine, Benjamin Péret'nin, Léonora Carrington'un, Georges Limbour'un, Alberto Savinio'nun ve hele de André Pieyre de Mandiargues'ın ve André Hardellet'ninkiler gibi çoğunlukla az bulunur tatta metinler, öyküler inşa ederler. Yakından bakılacak olursa bunların hepsi de daha ziyade içinde yaşadığımız şu dünyanın *a priori* okült bileşeni olarak kabul edilen doğaüstü nitelik taşımaktadır.

III. – Hayalet Amerika

Fantastiğin dünyasallaştırılması, yine de, bir üslup birliği yaratmayacaktı. Böyle bir olguda kişilikler– ve her biri zengin bir geçmişe sahip çeşitli ulusal kafa yapıları– her zaman daha önemlidir. Amerika'da, 1890 ile 1939 arasında, hayaletlerin geçici amatörü bir Henry James'in eserinin olduğu kadar, daha geç bir dönemde Poe'nun derslerine sadık, en fecisinden dehşete bayılan bir Lovecraft'ın da eserlerinin ortaya çıktığı görülür.

1. H. James (1843-1916) roman türünden eserlerinin arasına bazı hayalet öyküleri de serpiştirmiştir. Küçük

değişikliklerden yararlanarak olağanüstünün bu tek unsuruyla yetinmiştir. Onun hayaleti çok "doğal olarak" betimlemeye çalıştığı topluma benzer. Bazı ayrıcalıklı kişiler dışında kimse tarafından görülmeden bu zengin burjuvazinin üyeleri arasına sokulur, bu da onları kendi düşlerinin tacizinden kurtulamayan ve onları tanıdık ortamlarında yansıtmaya hazır varlıklar olarak görmesini sağlar. Anlamlı bir başlığa sahip *The Private Life*/Özel Yaşam (1893) fantastik bir anlatı olmaktan çok iki bireyde *gizlice varlığını sürdüren* hayaleti gözler önüne seren bir tür meseldir: cin ile değersiz konuşmacının yazarı bir romancı ve etrafında kimsenin bulunmaması halinde kelimenin tam anlamıyla bir hiç olacak olan bir devlet adamı. *The Friends of the Friends*/Dostların Dostları (1896) hayalet kurgusundan sadece birbirine kavuşmak üzere yaratılmış, ama bir başka kadının "kıskançlık hayaleti" tarafından son güne kadar birbirinden ayrılmış iki varlığı ölümün ötesinde kaçınılmaz olarak birbirine yaklaştırmak için yararlanır.

James'in son novellası, kuşkusuz, zekâsının kıvraklığı bakımından en şaşırtıcı olanı *The Jolly Corner*/Hoş Köşe (1908), hayatını Avrupa'da kazanan ve otuz yıldan sonra Amerika'ya dönen elli yaşlarındaki Spencer Brydon'ı sahneye koyar. Bu geri dönüş onu geçmişiyle yüz yüze getirir. Çocukluğunu geçirdiği evi "hoş köşe" olarak görür; orada hem tuhaf bir tanıdıklık-bildiklik hem de bir tedirginlik hisseder. Amerika'da kalmış olsaydı olacağı kişi ile o an olduğu kişi arasında ruhunda bir tartışma başlar ve bu tartışmayı dostu Miss Staverton'a da açar. Kendi hayaletine rastlayacağı sezgisiyle sık sık "hoş köşeye" uğrar. Bir gece

inkâr edilemez gerçeği bulur; onunla karşılaşmaya uzun süre tereddüt eder, ama sabahın erken saatlerinde kendini bu *alter ego* ile yüz yüze bulur: "Karşısındaki görüntü, benliğinin derinliklerinde kıvrılmış yatan dehşetin görüntüsüydü". Bayılır, sonra görmezden gelmek istediği bu ikinci kişiliği kabul etmesine yardımcı olan Miss Staverton'un bakımıyla kendine gelir. Hayalet midir bu, yoksa ikizi mi? James burada ruhsal bir ikilemin unsurlarıyla geçmiş bir gerçekliğin kişileşme eğilimi gösterdiği büyük bir konaktaki gece yanılgılarını ustalıkla birleştirir.

James'in kaleme aldığı "hayaletlerle ilgili" bütün kitaplar içinde *The Turn of the Screw*/Yürek Burgusu (1898) (hermetizm vaadi!) canlandırdığı gizemin derinliği ve okuyucuda yarattığı tereddüdün parlaklığıyla diğerlerinden ayrılır.

James son derece incelikli bir biçemle bir günlük sunar. Bu günlük ıssız bir kır evinde Flora ve Miles adlı iki çocuğu eğitmek üzere tutulmuş genç bir öğretmene aittir. Genç öğretmen yakın zamanlarda ölmüş olan Miss Jessel'in yerini almıştır. Anlatıcı konağa vardığında, kâhya kadın Mrs. Grose'un şahsında bir sırdaş bulur. Öğrencilerinin olağanüstü saflıklarından çok etkilenir. Ama çok geçmeden bir hayaletle karşılaşır ve bundan Mrs. Grose'a söz eder; kâhya kadın yapılan betimlemeden onun kısa bir süre önce ölen ve Miss Jessel'le aralarında pek de masum sayılmayacak ilişkiler bulunan kâhya Peter Quint olduğunu hemen anlar. Miss Jessel de yerini alan öğretmene gözükmekte gecikmez. Bu hayaletlerden artık korkan, püriten bir kafa yapısına sahip olan genç kız, kafa karıştırıcı durumlarda ve bazen oyun oynarmış gibi ortaya çıkacak olan bu hayaletlerden geldiğini

hissettiği tehditten genç öğrencilerini korumak ister. Romanın sonunda, öğretmenin Miss Jessel'in hayaletiyle ilgili açıklamalarından sarsılan Flora'nın evden ayrıldığı ve ihtiyatsızlıkla ona göstermiş olduğu Quint'in son defa ortaya çıkışına dayanamayan Miles'ın öldüğü görülür.

Bu anlaşılması güç eserin yorumlanması konusunda eleştirmenler ikiye bölünmüştür. Bazıları evi gerçekten ruhların ziyaret ettiğine inanırken, diğerleri her şeyi anlatıcının ruhsal kaynaklı sinir hastalığıyla açıklar. Her şeyden önce, unutmamak gerekir ki, anlatılanların tamamı, öyküyü keyfince *gerçeğe benzer kılabilecek* bir kişi tarafından anlatılmıştır. Bununla birlikte, öykünün analizi kırılma çizgileri göstermektedir: Çocukların davranışı, Mrs. Grose'un inanmayan tepkileri. Aklını hata yapmaya takmış öğretmenin kafa yapısı uğursuz kişileri yaratmışa benzemektedir – yine de, bu, ne (ilke olarak tanıyamayacağı) Quint'in gerçek portresini çizişini ne de küçük Miles'ın ölümünü açıklar.

Henry James sözünü ettiğimiz öykülerde hayaleti dolaylı olarak anlatıma sokmuştur. Kolaycı dehşet etkilerinden yararlanmaya yanaşmamıştır. Kötü yürekli hayaletlerini bazen dayanılmaz bir bakışla donatmış olmakla birlikte, onları gizemden uzak tutmayı da bilmiştir. Hayaletler ister gerçek olsun (James kurmaca alanı dışında onlara inanıyor olabilirdi), ister suçlu bir imgelemden çıkmış olsun, her zaman psikolojik bir değer taşırlar. Onları görebilenlere, yine de, asla doyurucu bir işaret vermezler. Varlıklarıyla fantastik olan hayaletler aynı zamanda düşlerin bir baskınıdır. James çoğu zaman varoluşlarının sorumluluğunu bir anlatıcıya bırakır.

2. James fantastiğe sadece zaman zaman başvuran bir yazarken, Lovecraft (1890-1937) ondan bir evren kurmak için yararlanır. O, aynı zamanda, eserleriyle ve salt yazısının gücüyle gerçek bir kozmoloji kurmuş tek kişidir. Bu anlamda bilimkurgu alanına da dahil edilebilir, şu farkla ki, asla uzayın fethinden söz etmezken eski zamanlarda gelip dünyaya yerleşmiş, çoğu kez canavar nitelikte ataların izlerini açıklamaya çalışır. Hastalıklı bir imgelemin boyunduruğunda, tüm fantastiğin ona göre başlıca aracı olan dehşeti uyandıran öyküler kaleme aldı. Dergilerde, tam olarak söylersek, ünlü *Weird Tales*'de yayımlanan öyküleri ancak ölümünden sonra derlenip bir araya getirilmiştir, sağlığında yayımlanan tek kitap *Innsmouth Üzerindeki Gölge*'dir (1936). Bir referans sistemi oluşturacak şekilde metinden metine yankılar, benzerlikler, alıntılar hızla çoğalmıştır.

Doğduğu yer olan Birleşik Devletler'in New England eyaleti, en korkunç öykülerinden bazılarının çerçevesini sağlamıştır. Burası daha önceden de Salem büyücülerinin (Charles Dexter Ward Olayı'nda anımsattığı) taşkınlıklarına tanık olmuştu. Lovecraft bazı mitik kentleri yerleştirmek için coğrafyayı biraz değiştirmiştir: Miskatonic Üniversitesi'nin bulunduğu başkent Arkham, ıssız Insmouth Limanı veya Dunwich gibi harap kentler. Ürkütücü manzaralar, bazen putatapar eski mezheplerin benimsendiği kutsallıktan uzak yıkıntılar, kendisinin kısaca iğrenç diye nitelediği şeylerin yeniden ortaya çıkabileceği arkaik yerler. Lovecraft'ın fantastiği, insanı en fazla çileden çıkaran korku izleklerini üst üste biriktiren bir mitoloji olarak yapıt yapıt kurulur. Senaryolar birbirine benzer: Bir birey, çoğu zaman bir bilgin,

ıssız bölgelerde, yitik kırlarda, kentlerin terk edilmiş mahallerinde ("O" adlı öykünün New York'u), Antarktika'nın çöllerinde (*Delilik Dağlarında*) kaygı uyandırıcı bir olgunun izini sürer. Bu araştırmalar ona insan biçimli, kanatlı, yüzgeçli, dokunaçlı yaratıklar, sanki bilim bu tür bilgilerden yararlanacakmışçasına en ince ayrıntısına kadar betimlenen teratolojik varlıklar keşfettirir. Fantastik, burada, başlangıçta ona inanmayı reddeden allameler tarafından saptanan (Lovecraft'ın da inanmadığı) bir *gerçekliği* nitelemeye yarar. Ama onları birtakım yanılsamaları düşünmeye ikna eden bazı bunaltıcı kanıtlar bulunmaktadır orada. Lovecraft, bize sunduğu sapkınlıkları haklı çıkarmak için okült nitelikte şaşırtıcı bir gidişat icat etmiştir. Aslında, belli bir dönemden başlayarak, deli Arap Abdül Alhazred tarafından yazılmış gizemli bir kitap olan *Necronomicon*'a göndermeler yapar boyuna. Bu kitap Dünya'nın milyonlarca yıl önce, Eskiler denen, neredeyse silah işlemeyen varlıklar tarafından istila edilişini anlatmaktaymış. Eskiler, kendilerine hizmet etmeleri için, bir örneğini *Dunwitch Dehşeti*'nde gördüğümüz Shoggotları yaratmışlardı. Bununla birlikte, daha sonraki yüzyıllar boyunca dünyamızı daha başka yaratıklar, Cthulhu'nun efsanevi yaratıklar sürüsü istila edecekti (Lovecraft'ın tilmizi August Derleth onlara tüm bir dönemi adayacaktır). Lovecraft'ın yapıtları zaman içinde oluşan bir efsanenin temellerini atar. Yazar, gerçekçilik yoluyla, kozmik bir gelenek icat eder. Fizik, matematik bilgiler onu arkeoloji ya da genetiktendaha az ilgilendirir. Ender bir şiddetle tasarladığı evren (ve bozulmanın şiirine verdiği anlam) bilimkurgunun üstün başarılarına ulaşamaz. Çok yönlü ve her zaman dehşet

verici bir bakış açısından çöküşü ve doğuşu gözler önüne serer. Burada hayalet diye bir şey bulunmaz. Karabasan, bir yere kapatılmış bedenlerin kaygılarını yansıttığında elle tutulur bir hal alır. Bizi mahvetmeleri için ardıllarını geride bırakan kötü yürekli tanrılar tüm içten isteklere sağır, kinci Eskiler'e benzemektedir. Bu evren, ortaya çıkardığı iğrençlikler derecesinde çekici bir estetik yaratır. Haddi hududu olmayan cevher oluşumları, devasa mimari yapılar tiksindirici varlıkları, peltemsi melez yaratıkları, kalıcı bir surette başkalaşıma uğramış çoğalmaları, dayanılmaz pis kokuları barındırır. Lovecraft sayesinde fantastik yeni bir boyuta ulaşır. Bize önerilen, kişiyi ifade edilebilirliğin sınırlarına ulaştıran bir anlatım deneyinden doğmuş bir "dünya versiyonu"dur.

Lovecraft, ayrıca, öncüllerini çok iyi bilen dikkatli bir okurdur; "Horror and Surnatural in Literature (Edebiyatta dehşet ve doğaüstü)" adlı eseri Anglosakson ülkelerde fantastiğin yüzlerce yılı üzerinde bir durum saptaması yaparak kendi tercihlerini ortaya koyar. Katalog kolaylığından kaçınamasa bile, sık sık açıklamalar getirir. Hiç kuşku yok ki, Ambrose Bierce (1842-1914) (*Histoires impossibles, Morts étranges/ Olanaksız Öyküler, Tuhaf Ölüler*) Francis M. Crawford'ın *Ghandering Ghosts*'u ya da Montague R. James'in (1862-1936) '*ghost stories*'i ölçüsünde olmasa da Fransa'da artık hatırı sayılır bir popülariteye ulaşmış bulunuyordu. Lovecraft bu 1930'lu yıllarda İngiliz dilinin alışılmadık anlatılarının tüm zenginliğini anımsatır. Çok büyük isimler burada kendini gösterir. Bir Rudyard Kipling birçok kısa başyapıtla ünlenmiştir (Robbe-Grillet *Le Miroire qui revient*/*Geri dönen ayna* adlı yapıtında onları çocukken hayranlıkla oku-

duğunu itiraf eder). Yeri gelmişken şunu da belirtelim ki, Conan Doyle ya da daha çok "olağandışı bilimsel" romanlarıyla tanınan Wells'in (*Twelve Stories and a Dream/On İki Öykü ve Bir Düş*) bu konuyu küçümsemedikleri doğrudur. Bilge kâşif Lovecraft, en çapsız ama fantastiğin bugüne kadar pek adım atmadığı bölgelerde dolaşan yazarlar üzerine dikkati çeker; sözgelimi okyanus ortamını çeşitli dehşet verici yaratıklarla dolduran W. Hope Hodgson (1875-1918) üzerine. Eşitsiz ve abartılı olmasına ve en aşikâr habercilerini açıkça övmeye çalışmasına karşın, tarihsel bir panorama olduğu ölçüde değerli de olan incelemesi birkaç figürü ön plana çıkararak bu amacına ulaşır: Arthur Machen ve Algernon Blackwood'u. Machen'in (1863-1947) eseri doğaüstü temeller üzerinde gelişir. Zaman zaman sahneye çıkardığı bilginler aslında "küçük insanlara", yani cinler ya da elflere inanırlar; gerçekte insanlara zarar vermekten, onları döllemek ya da çocukları değiştirmek için aralarına sızmaktan başka bir şey düşünmeyen bu uğursuz yaratıklara. Galler ülkesinin ıssız dağları hâlâ onları barındırmaktadır. *Kara Mührün Öyküsü*, *Ateş Piramiti* bizi onların varlığından haberdar eder. Çok iyi tasarlanmış bir öykü olan *Büyük Tanrı Pan* ise Ewers'in "Mandragore"u kadar uğursuz bir yaratıktır ve *Beyaz Tozun Öyküsü* Lovecraft'a esin verecek çok güçlü bir dehşetle yüz yüze getirir bizi.

Algernon Blackwood (1869-1951) verimli bir imgeleme, ama çoğu kez boşboğaz bir üsluba sahip, sözü gereksiz yere uzatan bir yazardır. Özellikle saplantılı bir atmosfer yaratmada çok ustadır (The Willows/*Söğütler*, *Secret Worship/Gizli Tapınç*). 1908'lerde, etkileyici bir yayımla desteklenen, do-

ğaüstü tezahürleri izlemeye alışkın John Silence adlı bir "psişik dedektif" yaratmıştır.

IV. – Diğer alanlar

1. Bir Kafka, bir James haksız yere fantastik sınırları içerisine hapsedilen eserler yarattılar. Arjantinli J. L. Borges (1899-1986) için de durum farklı değildir; bununla birlikte, Borges, birçok derlemesinde, sözgelimi *Yolları Çatallanan Bahçe*'de veya *Alef*'te (1949) bu türe dahil edilmeyi beklediğini açıkça belirtmiştir. Öte yandan, Borges'in yararlandığı eserler son derece kişisel, sözün kısası eşsizdir, ama çok dikkatli bir okuyucu olan Borges (tıpkı diğer alanlardaki gibi) bu alandaki öncellerine her zaman büyük bir dikkatle eğilmiştir. *Guayaquil*'de Meyrink'in adını anar ve onun Almanca'da okuduğu ilk kitabın *Golem* olduğunu, ikiz izleğine ilk defa orada rastladığını öğreniriz. Kafka'nın Değişim'ini İspanyolca'ya çevirmiş ve önsöz yazmıştır ve uzun öyküsü *El Congreso/Kongre* Kafka'ya rakip olma isteğini gizlemez. James'in Yürek Burgusu'na hayranlık duyar ve *El Sur/Güney*'i yazarken ondan esinlenir. Lovecraft'ın abartılı üslubunu eleştirir ama *Daha Çok Şey Var* adlı parodisinde ona saygısını gösterir. Açıkça kabul ettiği ustaları Chesterton ve ustalığına hayran olduğu Poe'dur. Kendisi de küçük polisiye bulmacalar kaleme alacaktır.

Borges'i fantastik bir yazar olarak algılamamızı, özellikle, onu Fransa'ya tanıtmış, o zamandan beri öykülerinin birçoğunun spekülatif karakteri üzerine ve öykülerin içerdiği,

aklını sonlulukla sonsuzluk arasındaki ilişkiye takmış bir yazara ait "temel bir sezginin değişmez sembolü" olan anıştırmalı veya işlevsel labirentler üzerine dikkati çeken Roger Caillois'ya borçluyuz. Borges'in anlatıları son derece değişiktir; çoğunluğu ebedi dönüşün damgasını vurduğu bir zamanın tuhaflığını betimler. Yazarı çeken esas olarak olağanüstü değil ("burada bir sıkıntı yok", "*Unheimlichkeit*'ı başkalarına bırakacağız" diye ironik bir açıklamada bulunur çevirmeni Ibarra) sonsuz spiral bir evrimin tekrarlarıdır. Gerçeklik de ifade edilmekten geri durulmaz; Borges, Buenos Aires'in mahallelerini ve onun tipik insanlarını anımsatmayı sever. Bununla birlikte, çoğunlukla kitap veya kütüphane fantastiğin ortaya çıktığı yeri oluşturur. Buralar gerçekliği yutup yok eden düşünce sahibi gerçek organizmalar oluşturur; birkaç gizli görevli tarafından böyle yazılan ve yavaş yavaş bir başka dünyanın, bizimkini keşfetme riskini göze alacak denli yetkinleşmiş bir dünyanın varlığını empoze eden şu Tlön ansiklopedisi böyledir. Başı sonu olmayan, satın alanın böyle "müstehcen bir şeyi" elinde tutmaktansa ondan kurtulmayı yeğlediği şu "kum kitabı" da; varlığı insanlıktan fazla sürecek olan "Babil Kitaplığı" da böyledir. Burada, Borges, muhteşem bir paradoksla, bizi öncelikle kutsal kitaba değgin alanla karşılaştırır, fantastiği okuyucunun işlevi olarak (bizimkini kendisininki gibi) açıklar. Onun spekülasyonu, bizi sürekli düşselde dolaştırarak, yazı konusuyla oynar. Phénix ya da Trente gibi eski mezhepleri, Pierre Ménard veya Herbert Quain gibi kaçık yazarları, dinsel sapkınlıkları (gerçeküstücü kabul edilen A. Savinio'nun yapacağı gibi) açıklayarak ve hayran konukları olacağımız labirentlerde dolaştırarak bizi

davet ettiği yorumsal simya işlemleri bu yüzdendir. Onun zaman algısı ve kitabı taparcasına sevmesi bizi bir dünya metnine buyur eder; burada gönderge (düş durumundaki geçmiş) yerini, olup biten her şey özel bir konuda yoğunlaşmadıkça, sonsuz bir bellekle yüklü işaretlere bırakır. Dolaşımdan kalkmış bozuk bir para olan o unutulmaz Zahir için de anlatıcının başlangıçta inanmayı reddettiği ve bilgi veren kişiyi deli saydığı, kafa karıştırıcı bir tarzda sunulan, evrenin tüm noktalarını barındıran küçük bir nokta olan Alef için de durum böyledir.

Borges'ten esinlenen, ama çabucak kendi çapının bilincine varan, yurttaşı Julio Cortázar (1914-1984) en azından iki yönüyle kendisini ortaya koyan bir "dil"in kullanımıyla fantastiğe bağlanan kesinlikle modern bir yapıt oluşturdu: Hayatın bazı tuhaflıklarını saran sır perdesini aralayan bir tür fabllar ve yazarın okuyucuyu bilinmeyen psikolojik alanlara soktuğu, hakkında hüküm vermenin daha zor olduğu anlatılar (*Möbius Strip/Möbius Halkası*, *La Noche Boca Arriba/Gökyüzüne Karşı Gece*). İnsan "yönelim"lerine dikkat gösteren Cortázar, toplumsal ilişkilerin durmadan yarattığı oyun alanını gözlemler; onlardaki olağandışılık damarını ortaya çıkarmayı bilir. *Axolotl* adlı novellası bir dünyadan diğerine geçişin en iyi örneklerinden biridir hâlâ. Burada yapılan ihlal, bir isyana değil, bakış açısının tersine dönmesine --olağandışının temelinde yatan hareket– yol açar.

2. Bütün bir barok geleneği olduğu kadar Breughel'in 'tentation'larını ve James Ensor'un masklarını da yeniden açımlayarak Belçika'da son derece zengin bir gelişim göste-

ren çağdaş fantastik üzerine bir düşünce sessizlikle geçiştirilemez. Burada Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Thomas Owen ve özellikle de Jean Ray (1887-1964) gibi birbirinden çok farklı yazarlardan söz etmek gerekiyor. Serseri bir yaşam sürdürmesi nedeniyle kötü tanınan Ray, tüm yeteneğini, abartmalarına rağmen, çoğu defa da abartmaları sayesinde son derece ilginç olan bir üslupla yaratılmış çok özel bir alaşım oluşturmak üzere icatların çoğu kez geleneksel olan izleklere egemen olduğu öykü ve romanlar yazmaya harcamıştır. 1925'te *Contes du Whisky* (*Viski Öyküleri*) ile başarıya ulaşır; bu başarı çok geçmeden kendisine taşıması zor bir lakap kazandırır: "Belçikalı Edgar Poe!" Bununla birlikte, ancak 1942'den itibaren, kendi kurduğu bir koleksiyonda yayımlanan eserleriyle ünlenecektir: *Le Grand Nocturne* (*Büyük Gece Müziği*), *Les Cercles de l'epouvante* (*Korku Çemberleri*), *Malpertuis*, *La Cité de l'indicible peur* (*Anlatılmaz Korku Kenti*), *Les Derniers Contes de Canterbury* (*Son Canterbury Öyküleri*), *Le Livre des fantômes* (*Hayaletler Kitabı*). Anlatımdaki kusurlar ne olursa olsun, Jean Ray, her zaman, tüm yeteneğiyle, uğursuzluğun ve doğadışının varlık nedenini bulduğu bir ortam yaratmaya çalışır: Bir burjuva batıl inancı barındıran eski Flandre kentleri, İngiliz limanlarının kötü ünlü barları, yazgıda rol oynayan hanlar. Öykünün gidişatının çoğu kez zorlanmış olduğuna ve okuyucuyu şaşırtmak kaygısının gerçekçiliğe baskın çıktığına hiç kuşku yok; bir Lovecraft'ın dehasına sahip olmayan Ray, türün tuzaklarına düşmekten kendini kurtaramaz.

Popüler romanın içinden gelen Ray, istediği yönü vermekte şöyle böyle ustalık gösterdiği edebiyatın sınırında bir

yer işgal eder. Novellalarından birini özetlemek boğucu labirentlere dalmaktan başka bir şey değildir; çoğu kez iç içe geçmiş öykülerle zenginleşen yapı son derece karmaşıktır. Çoğu zaman gündelik evren sadece kahramanın görüp izleme yeteneğine sahip olduğu şu "karanlık dar sokak"la anlam bulan öngörülmemiş bir perspektife açılır. Bol miktarda göndermeyle beslenen Jean Ray'in eseri, mutlulukla biçimlendirdiği izlekleri tekrarlamaktan haz alır. Kadınların *gulyabanileri* (yani vampirleri) sakladığı tedirgin bir erotizm – ve tanımlanamaz varlıklar tarafından işlenen suçların kanı. *Malpertius* (1943) adlı roman (rahip Doucedame "kötülük evi" diye bize açıklar) bu etkileyici üretimden ayrılır. Romanın temelinde yatan düşünce yavaş yavaş keşfedildikçe taşkın bir düşseli ortaya koyduğu görülür. Gerçekte bir Yunan adasına sığınmış olan antik mitolojinin tanrıları bir denizci tarafından XVI. yüzyıla götürülürler. Tanrılar bundan böyle yaşamlarını Belçika'daki küçük bir kentin burjuva evinde sürdüreceklerdir. Kılık değiştirmiş, daha doğrusu insanlar arasına "kabul edilmiş" tanrılar bazı güçlerini yitirmemişlerdir ve onları yaşayanlar üzerinde kullanmaya devam ederler. Çılgın sahnelerin yer aldığı ürkü verici kitap kendini genel akışa kaptırarak eşi görülmedik bir felaketi betimler.

3. Uluslararası fantastiğin gelişip yayılmasında Fransız yazarların ağırlıklı bir yer işgal ettiğini söylemek pek doğru olmayacaktır. XX. yüzyıl, bir Mérimée veya bir Maupassant'la karşılaştırılabilecek yazarların ortaya çıkışına tanık olmamıştır. Gerçeküstücü olağandışı –daha önce işaret ettiğimiz gibi– birilerinin esinini yolundan saptırmıştır. Yaratılan eser-

ler, yazımlarına gösterilen aşikâr özene rağmen, çoğu zaman sınırlı kalmaktadır. Hemen hemen bütün durumlarda üslup özenlidir ve hiçbir şekilde bizi çevreleyen yanılsamaları açığa çıkarmaya çalışmaz. Supervielle'in şiirsel anlatıları, Marcel Aymé'nin alışılmadık tatlı-acı öyküleri, Béalu'nün kısa öyküleri (*Mémoires de l'ombre/Gölgenin Anıları*) Noël Devaulx'nun büyülü zarafeti (*La Dame de Murcie/Murcialı Kadın*, 1966) ve Jacques Sternberg'in radikal olağandışı öyküleri (*Toi ma nuit/Gecem Benim, 188 Contes à régler/ Düzenlenecek 188 Öykü*) sevilebilir. Büyücülüğe meraklı kırsal Fransa parlak bir yazar olan Claude Seignolle'ün kalemiyle yeniden ortaya çıktı (*La Malvenue/Gelişmemiş Kadın*). Dışavurumcuların kalıtçısı "toplumsal fantastik"in bir örneği Mac Orlan'dan büyük bir baştançıkarıcılık yayılır (*Malice/ Kötülük, Le Rire jaune/Acı Gülüş*, 1913). *Le Voyageur sur la terre/Yeryüzü Seyyahı* (1925) ve *Le Clefs de la mort/Ölümün Anahtarları* gibi ilginç novellaların yazarı Julien Green gündelik yaşamda çaresizliğin ölçüsünü yakalamayı başarır.

Günümüzde, fantastik ton, mutlak hedefi olmayan eserleri süslemektedir. Fantastiğe, türün kurallarıyla oynayan bazı yazarlarda, geçim sıkıntısı çeken uzmanlardakinden daha fazla rastlanması da kurmacanın niteliklerini yansıtmaktadır. Çok uzun bir süre manya derecesinde kılı kırk yaran bir yazar olarak kabul edilen A. Robbe-Grillet, örneğin, kitaplarında (özellikle *Topologie d'une cité fantôme/ Bir Hayalet Kentin Topolojisi* [1976] *ve Djinn/Cin*'de [1981]) yazıyı hiçbir zaman ele geçirilemeyen bir gerçeklikten fantazma yaratıcı bir enstrümana dönüştürme yeteneğine sahip, düşün işleyişini andırır yer değiştirme ve yineleme ilkelerini çoğalttı.

Otobiyografik bir tasarıya yanıt veren son eserleri daha öncekilerin bir yöntem olarak kullandıkları düşselin esrarını ustaca aralar. *Geri Dönen Ayna* (1984) zaman zaman Freud'un –ve (Goethe'nin bir şiirine gönderme yapan) Henry de Corinth'in– *tekinsizlik duygusu*'nu sorgular ve "Kum Adam"a oldukça yerinde bir karşılık verir.

Bu son bölümün süsleme olduğu kesin. Labirent ya da prizma. Dışavurumcu ana akım ona tutarlı bir başlangıç sağlıyor olsa da, daha sonraki dağılma, özellikle bireylerden söz eden kategoriler yaratmadıkça kaçınılmaz görünüyor. Yeni Dünya'dan Uzakdoğu'ya başyapıtlar çoğalıyor: Düşsele açılma, hayatın "karanlık yanına" gösterilen dikkat. Biz sadece engin bir okyanusun uzandığı yerdeki en yüksek dalgalara işaret ettik.

SONUÇ

Daha başında, kurduğunu (bazen gülünç bir şekilde) yıkmanın çekiciliğine kapılan fantastik birçok görünüme büründü. Fantastik bunları söz konusu ederek onlara daha az varoluş şansı tanımış olmaz. Burada, son bir örnek olarak, Borges'in yakın çalışma arkadaşı A. Bioy Casares'in kitabı *La invención de Morel/Morel'in Buluşu*'nu (1940) özetleyelim.

Mühendis Morel, yarattığı aygıtlar yardımıyla, ıssız bir adada dostlarıyla birlikte yaşadığı bir haftayı kaydeder. Onun ve dostlarının yokluğunda işleri ve hareketleri enerjisini gelgitin ritminden sağlayan makinelerce üç boyutlu olarak sürdürülmektedir. İşlediği bir suç yüzünden takip edilen anlatıcı bu adaya çıkar. İlk başta canlı varlıklarla karşı karşıya olduğunu düşünür, çünkü sakınım önlemi olarak onları gizlendiği emin bir yerden gözetlemektedir. Ama çok geçmeden sadece bir "yansıma"nın söz konusu olduğunu anlar. Bununla birlikte, bu görüntüler şaşılacak denli gerçekliğe sahiptirler ve anlatıcı bu "hayaller"den birinin aşkına kendini Morel'in makinesine teslim ederek kendi kendinin kopyası olur.

Başlığı Wells'in *Dr. Moreau'nun Adası*'nı anımsatan bu öykü temel malzemesini uyarladığı fantastiğe yeni bir biçim verir: Burada, görüntü, bilimsel ütopyanın estetikle birbirine karıştığı bir amaçla isteyerek ortaya çıkarılır.

Öykücü, hayranlık duyulacak bir beceriye sahip olmanın yanı sıra, edebiyat olgusunu nasıl sorguladığını da bize gösterir: Entrikanın inanılabilirliğini ve gerçeğin geçerliliğini. Günümüz fantastiğinin önemli bir bölümü kendisine bir zamanlar verilmiş olan stratejik havayı terk ederek yazının oyuna ilişkin yönü –Hoffmann'ın "fantezileri"nden beri yitirmiş olduğu şey– üzerinde yoğunlaşır. Bu görev değişikliği, özgünlüğüne zarar vermek şöyle dursun, aslında ona yeni bir içerik kazandırır. Artık ne şeytanlara ne de hayaletlere inanılmaktadır. Onlar bir metafor değeri kazanmışlardır. Hayalet olan kahramanın bizzat kendisi (bu yolu James açar) bir saçmalığa dönüşmeyip metnin gerçekliğinde *gerçekten* ortaya çıkıp kaybolabilen bir şüphelidir.

XX. yüzyıl sonunun fantastiği (Lovecraft'ın son derece usta olduğu) folklorik öğeleri yineleyip durmayı, bilinen havaları yeniden kaleme almayı reddeder. Onun entelektüel ve elitist olduğuna inanılabilir. Oysa, o, uygarlığın ve yazının köklü değişimlerini kendi tarzında kayda geçirir. İnsana tebelleş olan orijinal tedirginliğe ve insanın yazgısına kesinlikle duyarlı olduğundan, büründüğü yeni çehreyi bilmez değildir. Kendi benliğinden koparılmış olan modern zamanların bireyi en aldatıcı başkalaşımların kurbanıdır. İstesin veya istemesin, imge çağına, kısa bir süre sonra Antonin Artaud tarafından *Cahiers de Rodez/Rodez Defterleri* adlı eserinde duyurulacak olan *genelleşmiş fantazmagori* çağına girer. Çok

sayıda kurgu (tanıtma yayını ve propaganda) gereği, türü uçuşa geçiren belirli bir doğaüstü biçimiyle, "klonlama" süreciyle karşı karşıyadır. Bilimkurgu "insan yüzlü" kişiler, uzay maceraları sunmaya devam ederken, şu bizim dünyamızın gündelik gidişatında insanlar "benzerlerimiz"den tamamen farklı varlıklara dönüşürler. Kafka bu olguları dile getirmeye serüvenci Jean Ray'den çok daha fazla teşnedir; Borges olağandışılığı belli bir romantizme nostalji duyan M. Brion'dan daha güçlü bir şekilde yakalar. Uyuşturucunun çoğalttığı işitilmedik bağlantılardan beslenen William Burroughs'un eseri gelişme gösterir – "vahşi çocuk"lar, karma hayvanlar, kurt-adamlar sürülerini kokuşmuş kentlerimize yayarken, bilgisayarın ve bilginin bizim eski ırkımızı yok eden korkunç virüslere benzediği sanrılı bir tanıklık. Polonyalı Stanislaw Lem'in eserleri (*Bibliothèque du XXI^e Siècle/XXI. Yüzyıl Kitaplığı*) insanlığı tehdit eden felaketleri sezer.

Temel arketiplere sadık, tekrarlara dayanan, alışılmış izlekleri bıktırıncaya kadar işlemeye hevesli bir fantastiğin yanı sıra, yanılsama tuzaklarını ve zulüm sahnelerini yeniden dağıtan çağdaş bir fantastik kendini gösterir burada.

Birincisi bitme noktasında değildir; Bir Ira Levin'in (*Rosemary's baby/Rosemary'nin Bebeği*), bir W. P. Blatty'nin (*The exorcist/Şeytan*) ve özellikle de o tüketilemez Stephen King'in (*Carrie, Salem's Lot, It/Günah Tohumu, Korku Ağı, O*) bugün Amerika'da gördüğü rağbet bunu kanıtlamaktadır. Geniş halk kitleleri korkularında en alıştıkları çehreleri görmek istemektedirler sadece.

Sansasyonel olanın çoğunlukla sadece en beklenen şey olduğunu doğrulayan bu başarılar bir defa görüldükten son-

ra, tek kaygı bu tür görüntülerin ötesine geçmek ve türün yasalarının temel edebiyat lehine sulandırılmasını düşünmek olmalıdır. Fantastik, olağandışı olguları ve bilinçaltının katmanlarını çok gösterişli bir tarzda ilk açığa çıkaranlardan biriolduğu için edebiyat alanını genişletmiştir. Başlangıçta alacakaranlık bir bölgede yer alan ve en çalkantılı duyguları dile getiren fantastiğin anlatı sanatının en derinlikli girişimlerinden biri olduğu ortaya çıkmıştır. Fantastik, kendisini tanımlıyor gibi görünen ve uymaktan korkulmayacak kuralların ötesinde, tedirginlik ve kaygı ifadesi – ve sayesinde utku kazandığı marazi veya muhteşem bir oyun olarak kendini benimsetir.

KAYNAKÇA

Antolojiler

Histoires fantastiques d'aujourd'hui, Casterman, 1962 (bkz. aynı yayınevi tarafindan yayımlanan *Histoires insolites et Histoires étranges*); E. Jaloux, *Histoires de fantômes anglais*, Gallimard, 1962; P.-G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, Corti, 1963 (II. baskı); R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1966, 2 cilt; M. Desbruères, *La France fantastique 1900*, Phébus, 1978; J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, 1979; J. Goimard ve R. Stragliati, *La Grande Anthologie du fantastique*, Presses Pocket, 1977-1981, 10 cilt; J.-J. Pollet, *La Fiancée du diable; nouvelles fantastiques de l'Allemagne de 1900*, Albin Michel, 1994; E. Jourdan, *Anthologie de la peur*, Le Seuil, "Points", 1989; *Trois récits fantastiques américains*, J. Corti, 1996; *Les fantômes des Victoriens et Les fantômes des Victoriennes*, J. Corti, 2000.

Les Éditions Gérard à Verviers (Belçika) ülkelere göre sınıflandırılmış fantastik edebiyat antolojileri yayımladı: *La France* (1973); *L'Amérique* (1973); *L'Allemagne* (1973); *L'Angleterre* (1974); *L'Italie* (1975); *La Belgique* (1975); *L'Autriche* (1976).

Başlıca yabancı antolojiler

J. L. Borges, Casares, Ocampo, *Antologia de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sud-Americana, 1940; E. Bleiler, *The Cheklist of Fantastic Literature*, Chicago, Shasta Publishers, 1948; H. Wise ve Ph. Frazer, *Great Tales of Terror and the Supernatural*, Londra,

Hammond & Hammond, 1954; G. Dellin, *Geistergeschichten aus aller Welt*, Münih, Nymphenburger Verlagshandlung, 1958 ve 1959; A. Derleth, *Dark Things*, Sauk City, Arkham House, 1971.

Kuramsal yapıtlar

J. Bellemin-Noël, Notes sur le fantastique, *Littérature* içinde, sayı 8, Aralık 1972; I. Bessière, *Le Récit fantastique*, Larousse, 1974; R. Caillois, Préface à *l'Anthologie* (bkz. yukarıda), 1966; P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951 (VII. baskı, 1987); J. Céard. *La Nature et les prodiges*, Cenevre, Droz, 1977; H. Cixous, *Prénoms de personne*, Le Seuil, "Poétique", 1974; J. Finné, *La Littérature fantastique*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1980; S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1985; J. Baudou, *La Sciencefiction*, PUF, "Que sais-je?", n° 1426, 2003 [Bilim-Kurgu, çev.: İpek Bülbüloğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005]; E. Jones, *Le Cauchemar*, Payot, 1973; S. Kofman, *Quatre romans analytiques*, Galilée, 1973; Lovecraft, *Épouvante et surnaturel* en *littérature* (Fransızca çeviri), C. Bourgois, "10/ 18 ", 1969; M. Milner, *La Fantasmagorie*, PUF, "Ecriture", 1982; J.-J. Pollet, *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Nathan, "128", 1997; G. Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, PUF, "Écriture", 1997; P. Penzoltd, *The Supernatural in Fiction*, Londra, Peter Nevill, 1952; J. Pierrot, *Merveilleux et fantastique (1830-1900)*, Université de Lille III, 1975; D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littéraure française au Moyen Âge*, PUF, "Que sais-je?", n° 1938, 1995 (II. baskı); O. Rank, *Don Juan. une étude sur le double*, Denoël, 1932; D. Scarborough, *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York ve Londra, Putnam's Sons, 1917; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, "Poétique", 1970; L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, PUF, 1965; Jean Fabre, *Le Miroir* de *sorcière*, J. Corti, 1992.

Dergi özel sayıları

Littérature, n° 2, Aralık 1972; *Magazine Littéraire*, n° 66, 1972; *Europe*, "Les fantastiques", n° 611, Mart 1980 ve "Le fantastique américain", n° 707, Mart 1988; "Fantastique et surnaturel", *Cahiers*

de l'Association internationale des Études françaises içinde, n° 32, Mayıs 1980; "La littérature fantastique", 1989, Albin Michel, "Cahiers de l'hermétisme", 1991, "Les Vampires ", aynı dizi içinde, 1994.

Yazarlar (alfabetik sırayla; son baskılar)

Apulée, *Les Métamorphoses, Romans grecs et latins* içinde. Pl., 1958; Arnim, RA içinde, I, 1963, Pl. (RA = *Romantiques allemands*); Balzac, Pl.; Beckford, *Vathek*, Corti, 1946; Blackwood, Denoël tarafından çıkarılan birçok yayın, "Présence du futur"; Borges, OC, Pl., 2 cilt; Carrington, *Le Cornet acoustique*, GF, 1983; Bioy-Casares, *L'Invention de Morel*, Laffont, 1973; Cazotte, *Le Diable amoureux*, GF, 1979; Cortázar, *Gîtes, Les Armes secrètes, Nous l'aimons tant, Glenda*, Gallimard; A. Dumas, *Le Meneur de loups et autres récits*, Omnibus, 2002; Ewers, *Mandragore et Dans l'épouvante*, C. Bourgois, 1970; *L'Araignée*, Verviers, "Marabout fantastique"; Gautier, *Contes fantastiques, Œuvres* içinde, Pl., 2 cilt; Gogol, OC, Pl.; A. Hardellet, (*Œuvre*, Gallimard, "L'Arpenteur", 1990, 3 cilt; Hawthorne, *Contes*, Aubier-Flammarion, 1934; Hoffmann, OC, Phébus, 1979-1988, 15 cilt; Irving, *L'Île fantôme*, Losfeld, 1969; H. James, *Le Tour* de *vis*, Stock, 1968; *La Redevance du fantôme*, C. Bourgois, 1984; M. R. James, *Histoires de fantômes complètes*, Néo, 1990; Kafka, OC, Pl.; Kubin, *L'Autre côte*, Harpo, 1986; Lewis, *Le Moine*, Corti, 1958; Lorrain, *Histoires de masques*, Belfond, "Poche-Club fantastique", 1966; Lovecraft, Denoël tarafından yayımlanan birçok yapıtı, "*Présence du futur*" ve OC, Laffont, "Bouquins", 1991, 2 cilt; Machen, *Le Grand Dieu Pan* (*Œuvres diverses* de P.-J. Toulet içinde, C. Bourgois, 1986); *Le Cachet noir*, Flammarion, "L'Âge d'or", 1968; Mandiargues, *Soleil des loups* (1951) ve *Musée noir* (1946), Laffont; *Feu de braise*, Grasset, 1959; Maturin, *Melmoth*, Pauvert, 1965; Maupassant, OC, Pl.; Mérimée, OC, Pl.; Meyrink, Éd. de la Colombe tarafından çevrilen ve yayımlanan romanları; Nodier, *Contes*, Garnier, 1961; Novalis, bkz. RA, I; Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Corti, 1989; Poe, *Contes, essais, poèmes*, Laffont, "Bouquins", 1989; Pouchkine, OC, Pl.; Radcliffe, *Les Mystères d'Udolpho*, Belfond, 1966; Ray, OC, Laffont, 1964, 4 cilt; Robbe-Grillet, Éd. de Minuit tarafından yayımlanan yapıtları; Savinio, *La Vie des*

fantômes, Flammarion, "L'Age d'or", 1965; Shelley (Mary), *Frankenstein*, GF, 1989; Stevenson, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr. Hyde*, Marabout, 1976; Stoker, *Dracula*, Marabout, 1975; Verne, Livre de poche tarafından yayımlanan yapıtları; Villiers de L'Isle-Adam, OC, Pl., 1986, 2 cilt; Walpole, *Le Château d'Otrante*, Corti, 1943; Wells, *Douze histoires et un rêve*, Mercure de France, 1909; Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Le Livre de poche, 1989.

Cahiers de L'Herne'in kimi seçkileri şu yazarlara ayrılmıştır: *Borges* (1964); *Lovecraft* (1984); *Meyrink* (1976); *Poe* (1974); *Ray* (1980); *Verne* (1974). Ayrıca bkz. *Dracula* (1996).

Kısaltmalar: OC: *Œuvres complètes* (Bütün Eserleri).
Pl.: Bibliothèque de la Pléiade dizisi.